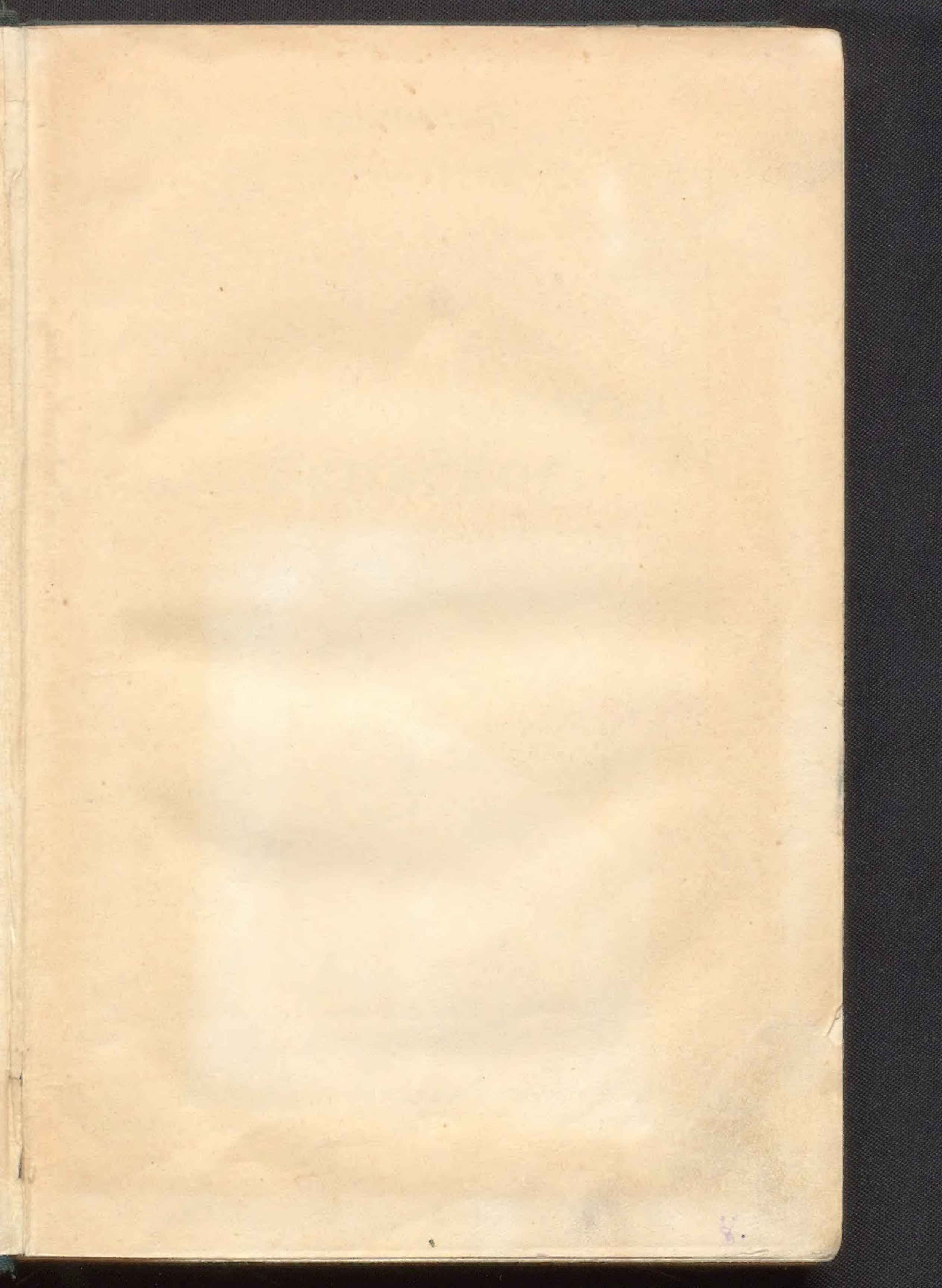
Б. ЯРУСТОВСКИЙ

ОПЕРНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ЧАЙКОВСКОГО



Б. ЯРУСТОВСКИЙ

ОПЕРНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ЧАЙКОВСКОГО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1947 Ленинград

ОТ АВТОРА

Работа «Оперная драматургия Чайковского» была написана в течение 1939—1940 г.г. Главная цель ее — попытаться установить основные принципы оперной драматургии, пользуясь опытом одного из великих мастеров не только отечественной, но и мировой музыкальной драматургии.

Несмотря на исключительную популярность оперного жанра, уже достаточно «солидный возраст» его, работ, посвященных оперной драматургии, почти не существует. И не только в нашей литературе, но и в музыковедении других стран. Многочисленные исторические работы имеют большей частью «описательный» характер, разнообразные путеводители, театральные рецензии лишь в небольшой степени, «попутно» затрагивают вопросы драматургии. Даже единственная на эту тему работа А. Гозенпуда «Оперная драматургия Чайковского», вышедшая в издательстве «Мистецтво» в 1940 г., мало касается собственно музыкальной драматургии.

Лучшими, классическими критическими этюдами, посвященными русской опере, попрежнему остаются известные статьи А. Серова, В. Стасова, Б. Асафьева.

В настоящей работе я пытаюсь проанализировать некоторые принципиальные вопросы оперной драматургии, именно на основе самой музыки. В этом смысле, как мне кажется, эта работа является одной из первых. Именно поэтому она несет на себе следы недостаточной разработки вопроса не только оперной драматургии, но и драматургии вообще. Это особенно наглядно видно хотя бы по той не всегда полноценной терминологии, которая используется в работе.

В силу недостаточной разработки теории оперной драматургии некоторые термины в работе имеют несколько значений. Таково, например, понятие «образа», используемое в работе и как обобщенный комплекс всех сценических и музыкальных средств, характеризующих данное действующее лицо, и для определения совокупности только одного из них — сце-

нического или музыкального факторов. Так, в тексте несколько раз этот термин употребляется для обозначения лейтмотива — музыкальной темы или мотива, призванных обобщить какой-либо элемент драматургического действия — действующее лицо или драматическую силу, страсть или состояние.

Многие термины анализа, преимущественно относящиеся к «сквозному действию», взяты из известных работ нашего великого театрального мыслителя К. С. Станиславского.

В последней главе работы проводятся некоторые аналогии между операми Чайковского и несколькими операми советских композиторов (естественно, периода, которым ограничено окончание работы — 1940 годом).

Эти аналогии, конечно, ни в какой степени не претендуют даже на эскиз о советской опере. Их появление обусловливается исключительно специальной целью — необходимостью иллюстрировать мысль о несколько поверхностном «освоении» наследства и опыта работы великого русского драматурга. Созданные к моменту выпуска настоящей работы новые советские оперы безусловно меняют во многом ту критическую оценку, которая сделана в заключении этой книги. Тем не менее проблема изучения оперной драматургии классиков и в особенности Чайковского остается попрежнему актуальной.

Глубокое творческое использование опыта Чайковского (наряду с опытом других русских драматургов) кажется мне обязательным и необходимым, несмотря на то, что советская оперная драматургия, конечно, имеет иные цели и средства, а круг ее идей и образов во многом далек от опер Чайковского.

Наконец, хочется подчеркнуть, что в целях сохранения единства работы я сознательно отказался от мысли уделить больше внимания ряду других вопросов, также относящихся к сфере оперного творчества: исторической эволюции оперы в пределах творчества самого Чайковского, некоторым особенностям, вызванным законами различных оперных жанров, и т. д.

Показать специфику именно музыкальной драматургии, «приоткрыть дверь» в творческую «лабораторию» великого русского драматурга, поставить некоторые важные вопросы «технологии» оперного творчества — таковы главные цели настоящей работы. Если это в какой-то степени удалось и работа принесет известную пользу для практики советского оперного творчества — я буду считать свою задачу выполненной.

В заключение приношу свою глубокую благодарность акад. Б. В. Асафьеву, проф. В. Э. Ферману и проф. С. С. Скребкову за ценные советы, полученные мною в период работы над книгой. Не могу также не упомянуть о том внимании и помощи, которые мне оказали при работе над рукописями сотрудники Дома-Музея им. Чайковского в Клину.

ГЛАВА I

РАБОТА ЧАЙКОВСКОГО НАД ОПЕРНЫМ ЛИБРЕТТО

I

Чайковского всегда тянуло к опере, и это обусловливалось прежде всего глубокими внутренними побуждениями, его подлинно-демократической природой художника-реалиста. Он пишет, что «опера, и именно только опера сближает Вас с людьми, роднит Вашу музыку с настоящей публикой, делает Вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа»[1].

«...Опера имеет то преимущество, что дает возможность говорить музыкальным языком массе»[2].

Отношение Чайковского к оперному жанру не всегда было одинаковым. Как и в некоторых других вопросах, он и здесь не всегда был строго последователен. При подавляющем количестве положительных высказываний об опере, при творческом влечении к ней[3], давшем такие блестящие образцы оперной драматургии, — он иногда приходил к выводу, что не может сочинять оперы, что опера — «ложный жанр». Но такие мысли редки, обычно они — плод нервной реакции после творческой неудачи или «провала» оперной премьеры.

В работе Чайковского над оперой существенной частью являлся вопрос о выборе сюжета, о либретто и либреттисте. По сохранившимся сведениям, Чайковский в течение своей жизни предполагал использовать для оперы свыше тридцати различных произведений на исторические («Борис Годунов», «Опричник», «Орлеанская дева», «Сен-Марс»), легендарные фантастические («Мандрагора», «Ундина», «Ватанабе») сюжеты и сюжеты, связанные с русским фольклором («Ванька-ключник», «Садко»). Среди этих произведений были и блестя-

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, т. III. М.—Л. Academia. 1936, стр. 381. Письмо от 27 сентября 1885 года.

[2] Там же, стр. 268. Письмо от 27 ноября/9 декабря 1879 года.

[3] Не было года, когда бы Чайковский не сочинял или не задумывал оперу.

щие образцы мировой литературы (Шекспир, А. Мюссе), новеллы французских писателей (Ш. Нодье и др.) и чудесные поэтические создания Пушкина и Лермонтова.

Однако из всего этого множества сюжетов Чайковским были выбраны только десять [1]. Они были положены в основу либретто написанных им опер. Но и среди них было несколько («Воевода», «Опричник», отчасти «Чародейка»), использование которых для своих опер Чайковский позже считал ошибкой.

Вопрос о выборе сюжета был тесно связан для Чайковского с серьезным принципиальным вопросом: об условности реализма в опере, о разнице между «правдой жизненной и правдой художественной». Высказывания Чайковского об операх Моцарта, Даргомыжского и др., а главное, методы его собственной работы над оперной драматургией достаточно отчетливо свидетельствуют о ясном осознании им этих принципов.

По мере развития творческого опыта все большее значение он придает вопросу сценичности оперы, театральным качествам ее либретто: «Нужно, чтобы не было растянутости, чтобы интерес к действию не охлаждался, чтобы разделение на сцены и действия было сделано обдуманно. Я долго воображал, что мне о сценичности думать нечего и что музыка свое возьмет, несмотря на все недостатки либретто. Только опыт научил меня, что для успеха и прочности судьбы оперы необходимо обдуманно относиться к подробностям сцены» [2]. Именно в этом направлении он критикует некоторых своих либреттистов: «...недостаточно быть стихотворцем; нужно знать сцену, а эти господа театром никогда не занимались» [3]. Еще в 70-х годах он отказывается от ряда сюже-

---

[1] «Воевода», либретто Островского, 1868 г.

«Ундина», либретто Соллогуба по Ламотт-Фуке и Жуковскому, 1869 г. Уничтожена автором.

«Опричник», либретто Чайковского по Лажечникову, 1872 г.

«Кузнец Вакула», либретто Полонского по Гоголю, 1874 г.

«Евгений Онегин», либретто Чайковского при участии Шиловского по Пушкину, 1878 г.

«Орлеанская дева», либретто Чайковского по Шиллеру, Жуковскому, Барбье, Мериме, 1879 г.

«Мазепа», либретто Буренина в переработке Чайковского, 1883 г.

«Черевички», либретто Полонского по Гоголю (вторая редакция оперы «Кузнец Вакула»), 1885 г.

«Чародейка», либретто Шпажинского, 1887 г.

«Пиковая дама», либретто М. Чайковского по Пушкину, 1890 г.

«Иоланта», либретто М. Чайковского по Герцу-Званцеву («Дочь короля Рене»), 1891 г.

[2] См. переписку П. И. Чайковского с М. М. Ипполитовым-Ивановым и В. М. Зарудной-Ивановой. «Искусство», кн. IV, стр. 142. Письмо от 7 июля 1886 г.

[3] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, т. II. М.—Л. Academia, 1935, стр. 28. Письмо от 15/27 января 1879 г.

тов, в том числе, например, от «Мандрагоры», так как «сюжет не подходящий» и «опера выйдет не сценическая» [1].

Та же причина, очевидно, определяла особое влечение к французской опере и в частности к драматургии Скриба. Именно «скрибовские» принципы развития интриги в опере (см. стр. 14—15) были использованы Чайковским и при его непосредственной работе над либретто, и в указаниях своим либреттистам.

Признание Чайковским условности оперного реализма должно было определить ряд признаков, отличающих, с его точки зрения, пригодный для оперы сюжет. Естественно, что большинство этих признаков является общим для всей оперной драматургии в целом, но некоторые из них порождены индивидуальными особенностями творческого лица Чайковского.

II

Первым таким признаком служит глубокая эмоциональность сюжета. Чайковский прекрасно понимал природу оперы, ясно сознавал, что правда, реализм в опере наиболее эффективно могут быть проявлены в тех сюжетах, в которых есть максимальные условия для расширения эмоциональной сферы спектакля, где оправдана стихия оперы, ее главнейшие выразительные средства — мелодия, вокал, где налицо максимальная возможность насыщения действия эмоциями, где образы могут быть даны в эмоционально-активном состоянии.

Таково первое требование Чайковского к либреттисту. В письме от 9 мая 1888 года к Ю. П. Шпажинской (жене либреттиста «Чародейки») Чайковский говорит о желании «написать оперу небольшую, в 3-х действиях с сюжетом характера интимного, где бы раздолье было для лирических излияний» [2] (разрядка моя. — *Б. Я.*). Он восторгается сюжетом «Ромео и Юлии», ибо в нем «есть любовь, любовь, любовь...». В известном письме к Стасову [3] Чайковский пишет: «Мне нужен такой сюжет, в котором преобладал бы один драматический мотив, напр[имер]: любовь (материнская, половая — это все равно), ревность, честолюбие, патриотизм и т. д.» [4].

---

[1] М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. II, стр. 336. Письмо к М. И. Чайковскому от 13 января 1870 г.

[2] «Дни и годы П. И. Чайковского», Музгиз, М.—Л., 1940, стр. 447.

[3] См. «Русская мысль», 1909 г., кн. 3, стр. 93. Письмо от 8 апреля 1877 г.

[4] Здесь необходимо оговорить, что индивидуальные требования Чайковского к сюжету почти всегда ограничены сферой лирических эмоций. Как мы знаем из примера хотя бы оперы «Мазепа», «любовь или патриотизм, честолюбие» оказываются далеко не «равнозначными» чувствами для Чайковского.

Выдвигая требование эмоциональности в оперном сюжете, Чайковский неоднократно указывает, что эмоции должны быть глубоко человечны, близки ему самому: «Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое»[1]. В письме к Федотову Чайковский — в ответ на предложенный ему фантастический сюжет «Ватанабе» — пишет: «...я могу с любовью и увлечением писать музыку на сюжет хотя бы и нимало не эффектный, лишь бы действующие лица внушали мне живое сочувствие, лишь бы я любил их, жалел, как любят и жалеют живых людей». И дальше: «Наконец, не малым препятствием служит и то обстоятельство, что я вообще сюжетов иностранных избегаю, ибо только русского человека, русскую девушку, женщину я знаю и обнимаю. Средневековые герцоги, рыцари, дамы пленяют мое воображение, но не сердце, а где сердце не затронуто — не может быть музыки»[2].

Вот — подлинное «Credo» Чайковского в отношении выбора сюжета! Именно здесь лежит причина отказа его от таких сюжетов, как «Раймонд Луллий», «Ефраим», «Сен-Марс», и других, далеких ему по эпохе и образам. Та же судьба постигла и фантастический сюжет «Наль и Дамаянти», впоследствии осуществленный Аренским. «Слишком далеко от жизни, — объясняет Чайковский свой отказ от этого сюжета. — Мне нужен сюжет вроде «Сельской чести»[3].

И, возможно, в этом надо искать объяснение того разочарования, которое вызвали впоследствии у Чайковского «Орлеанская дева» и «Ундина»; эти сюжеты «пленили воображение, но не затронули сердце». В этом же причина глубокой неприязни Чайковского к сюжетам опер Вагнера, к некоторым операм Верди: «Мне нужны люди, а не куклы», — писал он по поводу «Аиды» Верди. «Ощущений египетской принцессы, Фараона, какого-то бешеного нубийца я не знаю, не понимаю»[4]. «Господи, как оно утомительно и, несмотря на гениальное мастерство, какая фальшь, ложь, нонсенс — вся эта чудовищная штука!» — делится Чайковский с братом Модестом своим непосредственным впечатлением, изучая оперу-мистерию Вагнера «Парсифаль»[5].

[1] Письмо от 2/14 января 1878 г. См. М. Чайковский. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., стр. 18.

[2] К Федотову А. Ф. См. «Советская музыка» № 6 за 1933 г., стр. 101. Письмо от 21 февраля 1892 г.

[3] «Дни и годы П. И. Чайковского», Музгиз, М.—Л., 1940, стр. 580. Письмо В. А. Давыдову от 11 апреля 1893 г.

[4] Письмо от 2/14 января 1878 г. См. М. Чайковский. Переписка П. И. Чайковского и С. И. Танеева, стр. 18.

[5] М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского. Москва—Лейпциг. 1896, т. II, стр. 659. Письмо к М. И. Чайковскому от 11 сентября 1884 г.

Ему казалось смешным и неестественным заставлять петь «какие-то мифологические, фантастические существа, сказочные личности».

Если же такие неземные «существа» встречались в его собственной практике, то он либо совсем от них отказывается, либо пытается наделить их чувствами современного, реалистического, живого человека («Иоланта», «Вакула») или, если это было невозможно, он сознательно лишает партию этого персонажа полноценной, эмоциональной мелодической линии (таков, например, образ Кудьмы в «Чародейке»)[1].

«Петь могут только люди» — так сформулировал сам композитор этот принцип в одном из своих писем. Итак, глубокая человечность эмоций — есть второе требование, предъявляемое к оперному сюжету.

Однако эти «простые люди с их простыми человеческими страстями и чувствами» никогда не могли быть примитивными характерами. Требование внутренней контрастности, противоречивости главных образов — необходимое, третье условие развития характеров. Одной из главных причин отказа Чайковского от сюжета «Капитанской дочки» является именно отсутствие этих свойств у персонажей пушкинской повести: «...героиня, Марья Ивановна, недостаточно интересна и характерна, ибо она безупречно добрая и честная девушка и больше ничего, а этого для музыки недостаточно»[2].

Однажды брат композитора Модест Ильич, впоследствии высоко ценимый им либреттист, предложил сюжет по новелле французского писателя Ш. Нодье «Инес де Лас-Сиерасс». Чайковский внимательно прочел новеллу и остался холодным к ней. В ответе Модесту Ильичу он укоряет его за непонимание необходимых драматических качеств и прежде всего за отсутствие ярких характеров: «Единственное подобие интересного характера — Педрина, но она является только в первом акте... Нет, дружище Модя, ты в составители либретто не годишься, но за доброе намерение merci»[3].

---

[1] Интересно, что именно «благодаря» этому образу он не любил четвертое действие: «Там, в 4-м действии появляется на сцене дурачок, и я никак не могу сладить с этим местом». (Собрание писем П. И. Чайковского в Доме-музее его имени. Письмо к Шпажинской от 20 августа 1887 г.).

[2] Письмо к К. К. Романову от 30 мая 1888 г. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 245. И дальше, в другом письме, о той же «Капитанской дочке»: «Я польстился больше всего на обстановку прошлого века и на контраст между господами в европейских костюмах и Пугачевым, с его дикой ордой. Но одного контраста мало для оперного сюжета: нужны живые лица, трагедийные положения...».

[3] П. И. Чайковский. Письма к родным. М.—Л., 1940, т. I, стр. 278. Письмо к М. И. Чайковскому от 18 мая [1877 г.].

Те же недостатки послужили причиной отказа композитора и от других сюжетов. В своей личной работе над либретто («Мазепа», «Орлеанская дева» и др.) Чайковский обращал огромное внимание именно на зарождение и развитие в образе внутренних противоречий.

В свете этих взглядов на качество оперного сюжета становится ясной та исключительная устойчивость творческих принципов, которая характеризует Петра Ильича, начиная с первых шагов его творческой жизни и кончая вершиной его оперного искусства — «Пиковой дамой».

Самым ранним сюжетом для оперы, с которым столкнулся Чайковский, будучи еще студентом Петербургской консерватории, явилась, как известно, «Гроза» Островского[1]. С необычайной силой захватил этот сюжет молодого композитора. Идея оперы — сильная любовная страсть, столкнувшаяся с роковыми препятствиями, приводящими героиню «Грозы» к гибели, отвечала всем основным требованиям Чайковского. Образ Катерины был предельно эмоциональным, глубоко жизненным, не выходил за рамки лирических чувств и, самое главное, он заключал в себе противоречие — возможность развития. С тех пор, осознав большие драматургические достоинства темы Катерины, близость и соответствие ее своим индивидуальным творческим наклонностям, Чайковский делает ее тем «знаменателем», к которому он приводит трактовку почти всех оперных сюжетов, как бы разнообразны они ни были.

Едва ли не основным качеством оперного сюжета должна была быть, с точки зрения Чайковского, лаконичность и вместе с тем интенсивность развития действия. Таково четвертое требование. Эти качества сюжета давали возможность при переработке его в либретто освободиться от всяких побочных драматических линий, лишних диалогических сцен[2] и создать максимальное количество эмоционально-активных ситуаций, эпизодов, раскрывающих движение чувств героев.

По поводу сюжета «Капитанской дочки» композитор писал: «По зрелом обдумании я пришел к заключению, что этот сюжет не оперный. Он слишком дробен, требует слишком многих, не подлежащих музыкальному воспроизведению разговоров, разъяснений и действий[3]. «Нельзя реально на театре представить столь тонко задуманные подробности», — замечает Чайковский об одной из пьес современного ему автора — Самарина. Решительно отказывается он и

---

[1] Я исключаю «Гиперболу». — *Б. Я.*

[2] Что является как раз особенностью драматического и некоторых направлений оперного театра (например, Мейербер и др.).

[3] См. М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 245. Письмо к К. Р[оманову] от 30 мая 1888 г.

от возможности воспроизведения на оперной сцене финала «Отелло». Учитывая сложность развязки, он заключает: «Вся эта сцена после прихода Эмилии необыкновенно трудна для музыки». По тем же соображениям не используется и другой сюжет — «Cinq-Mars» Де-Виньи: сюжет «слишком пестр, слишком нагроможден интересами и эффектами всякого рода, слишком сложен и громаден...»[1].

В переписке с либреттистом Шпажинским Чайковский сравнивает развитие сюжета в драме и опере: «В драме вы имеете возможность возбудить притупившийся интерес какими-нибудь бытовыми сценками, блестками языка... В опере (для которой все это доступно лишь до некоторой степени) необходима сжатость и быстрота действия, иначе ни у автора-музыканта нехватит сил написать, ни у слушателя внимательно дослушать»[2]. Отсутствие драматического движения, избыток философствований заставили Чайковского отказаться от сюжетов А. Мюссе («Lorenzaccio», «André del Sarto» и др.), несмотря на то, что по содержанию они ему очень нравились[3].

Таким образом, в приведенных высказываниях Чайковского мы уже достаточно ясно ощущаем следующие основные требования, предъявляемые им к оперному сюжету: эмоциональность (преимущественно круг лирических чувств), человечность эмоций, сжатость и вместе с тем быстрота, интенсивность развития действия, контрастность состояний главных героев и внутренняя противоречивость их чувств. Все эти качества являются необходимыми условиями переделки выбранного сюжета в оперное либретто.

III

Еще в первые годы своей творческой жизни Чайковский ясно осознавал те неизбежные изменения, которым должно подвергнуться литературное произведение — даже драматическое — при переделке его в оперное либретто. Об этом он говорит в одной из своих ранних статей (1872) о «Гамлете»; позднее, в своей переписке со Стасовым о либретто «Отелло», он указывает: «Очевидно, Отелло не может не измениться (относительно последования сцен), будучи применен к условиям сценическим. Кое-что сократить, может

[1] См. письмо к Стасову от 8 апреля 1877 г. Цитирую по статье В. В. Яковлева: «Чайковский в поисках оперного либретто» в сборнике «Музыкальное наследство», Музгиз, 1935, стр. 60.

[2] См. переписку П. И. Чайковского с И. В. Шпажинским. «Культура театра», Госиздат, П.—М. 1921, № 6, стр. 39. Письмо от 30 января 1886 г.

[3] См. М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. II, стр. 197. Письмо к Н. Ф. фон-Мекк от 14 августа 1878 г. Свое разочарование в «Опричнике» Чайковский объяснял той же причиной: «...в этой опере нет движения, нет стиля...».

быть, даже существенно изменить — мне кажется необходимым»[1] (разрядка моя — *Б. Я.*). Это замечание показывает значение, которое придавал Чайковский правильной последовательности сцен, т. е. сценарию оперы. Сценарий всегда являлся для него первым документом будущей оперы[2]. Этот важнейший этап в создании произведения — возникновение замысла оперы — обычно никогда не проходил мимо самого композитора[3].

В письме к К. Ф. Вальцу, написанном между 10 июля и 10 августа 1891 года, Чайковский указывает: «отечество света, солнце... главный мотив сюжета моей последней, сочиняемой теперь оперы»[4] — «Иоланты». Это необычайно ясное осознание «ведущего мотива» раскрывается и в другом: Чайковский поразительно остро чувствовал кульминацию драматического развития сюжета каждой оперы, которую он предполагал писать. Интерес к сюжету и осознание идеи оперы всегда приходили к Чайковскому через кульминационную точку проявления этой идеи, столкновения двух основных образов — носителей сквозного и контрсквозного действия («Мазепа» — сцена Марии и Мазепы; «Чародейка» — сцена Кумы и Юрия; «Пиковая дама» — сцена в спальне Графини; «Орлеанская дева» — сцена Иоанны и Лионеля; «Иоланта» — сцена Иоланты и Водемона; «Ванька-ключник» — сцена в саду и т. д.). Вопрос об идее произведения, ее развитии должен быть совершенно ясен еще перед разработкой сценария оперы: «Поэт Берг предлагал мне написать оперу на сюжет гусситов и таборитов. Я его спрашиваю, имеет ли он какой-нибудь план, оказывается никакого, ему только нравилось, что „они поют гимны"!!!»[5]. Так иронически отзывается композитор о некоторых «либреттистах», не понимающих основ драматургии[6].

Дальнейшая работа Чайковского над сценарием и либрет-

---

[1] См. «Русская мысль», М., 1909, кн. 3, стр. 113. Письмо от 11 декабря 1876 г.

[2] Либретто же иногда писалось параллельно с музыкой оперы («Орлеанская дева», «Пиковая дама»).

[3] Надо сказать, что Чайковский был неплохим знатоком драматургии и литературно-драматических произведений. Достаточно вспомнить его меткие замечания в переписке с братом Ю. П. Шпажинской — Ткаченко. Во всех случаях он выступает знающим критиком, хорошо осведомленным в вопросах конструкции, развития драмы.

[4] См. «Советская музыка», № 6 за 1933, стр. 100.

[5] М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского. П. Юргенсон. Москва—Лейпциг, 1900, т. I, стр. 448.

[6] Крайне показательно в этом отношении, что Чайковский до последнего дня своей жизни не оставлял мысли о переделке опер, не удовлетворяющих его по осуществлению драматургического замысла. В 1885 году переделывается «Вакула». В 1878 году намечалась переделка «Ундины», в 1885 году — «Опричника», в 1893 году, за пять дней до смерти, — «Орлеанской девы».

то будущей оперы заключается главным образом в стремлении «сконденсировать» действие, сконцентрировать драматический материал, максимально упростить его и вместе с тем предельно усилить основную драматическую линию, «очистить» сюжет от всех побочных драматических ситуаций. Все эти моменты достаточно ясно выражены, например, в переписке Чайковского со Стасовым по поводу намечавшейся к сочинению оперы «Отелло»: композитор предлагает исключить первую картину (улица), начав действие прямо со сцены в Совете («Брабанцио, вбежав в залу Совета, расскажет об исчезновении Дездемоны»). Радуясь по поводу удачного сокращения действующих лиц (Монтано и др.), он считает возможным еще более упростить сюжет: «Нельзя ли в IV действии обойтись без Бианки и устроить сцену с платком без нее? Например, не может ли Яго принести этот платок в доказательство измены Дездемоны?.. Возможно ли такое отступление от Шекспира? Например, Вы сумели отлично обойтись без Монтано, до чего я никогда бы сам не додумался. Я бы очень был рад, если бы Б и а н к и не было» [1].

Изобилие аналогичных примеров дает нам совместная работа Чайковского с братом — Модестом Ильичом — над «Пиковой дамой», со Шпажинским над «Чародейкой». В результате настойчивых требований Петра Ильича либретто пяти актов оперы «Чародейка» сокращается до четырех, исключается большой монолог Княгини из первого акта, большая сцена четвертого акта [2]. В «Пиковой даме» композитор сокращает монолог Германа в первом акте («Как безумный хожу...»), вторую интермедию третьей картины «Ода в честь князей Вяземских» в третьем действии; исключен последний монолог Германа первой картины («Что этот гром и вихрь в сравнении»), значительно сокращена сцена Князя и Лизы; в «Мазепе» — сокращаются финалы первой и четвертой картины, последовательный диалог Марии и Мазепы в третьей картине превращается в ансамбль и т. д. Примеров подобного стремления Чайковского к освобождению либретто от лишних сцен, побочных драматических линий, второстепенных действующих лиц можно привести немало.

Наряду с этим композитор всячески стимулирует предельно ясное развитие основной драматической линии. Именно она (главная драматическая линия), выражающая в действии основную идею оперы, должна быть выявлена максимально рельефно и выпукло с начала и до конца, логически развиваясь и во-время разрешаясь. В той же переписке со

[1] См. «Русская мысль», М., 1909, кн. 3, стр. 118—119. Письмо от 19 декабря 1876 г. Так же поступил и Верди.

[2] Кроме того, по сравнению с пьесой совершенно изъятой оказалась целая группа персонажей — боярин Шерстнев, отец невесты Юрия, старик Ключарев, нижегородский купец Дятлов и другие.

Стасовым по поводу «Отелло» Чайковский просит его пересмотреть развитие интриги с платком («необходимо, чтобы вся история этого платка была передана как можно заметнее, рельефнее»), яснее изложить экспозицию действия: «мне кажется, что взаимные отношения действующих лиц должны быть до малейшей подробности разъяснены зрителю еще в первом действии, в Венеции. Затем на Кипре должна начаться и с неудержимой силой развиться та драма, завязка которой вполне закончена в Венеции!»[1]. Мы знаем также, что в «Пиковой даме», руководствуясь стремлением к логической законченности драматической линии образа Лизы, Чайковский, вопреки первоначальному либретто Модеста Ильича, включил в либретто новую, шестую картину оперы[2].

IV

Развитие основной драматической линии в либретто, как я уже указал несколько выше, построено в операх Чайковского в значительной степени на тех принципах, которые рельефно проявились в XIX веке в драматургии Скриба и особенно во французской лирической опере.

Французская лирическая опера использовала очень многое из драматургии Скриба (Карре и Барбье, Мельяк и Галеви и др.), несмотря на большое различие в стиле и жанре.

Элементы романтизма были несомненно свойственны и французской лирической опере. Но это была уже не романтика больших эффектов и контрастов, а романтизация переживаний личности, характерное для романтизма противопоставление человека и судьбы, тема трагедии личности[3]; одна из излюбленных ситуаций романтических опер — п р о т и в о п о с т а в л е н и е героя обществу. Народные сцены в лирической опере гораздо более абстрактны[4], «нейтральны» в своей характеристике. Они обобщают начало жизни в целом как фон, на котором развертывается основная драма личностей.

Именно это отличие лирической оперы привело к соответствующим «поправкам» либретто Скриба. Типическая схема экспозиции принимает в лирической опере следующий вид: общественное место действия, нейтральные, «фоновые»

---

[1] Письмо от 19 декабря 1876 г. См. «Русская мысль», М., 1909, кн. 3, стр. 119.

[2] «Кажется, что 6-я картина вышла хорошо, и теперь я очень рад, что она есть, — без нее было бы недостаточно округлено», «она дает повод ввести арию Лизы и затем выясняет безумие Германа...». См. письмо к М. И. Чайковскому от 26 февраля 1890 г. в его книге Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 356.

[3] В этом отношении романтизм лирической оперы был даже более протестующим, чем в операх Мейербера.

[4] Они обычно «снижены» по значению и не диференцированы по социальным и другим признакам.

народные сцены. Разговор о герое, основных чертах главного характера. Появление его. «Спасительная» баллада — рассказ о действующем лице[1] — «пружине» драматического действия. Появление персонажа — носителя светлого начала (или побочной драматической линии). В конце картины фактическое начало интриги — завязка драмы. Такой принцип лежит в основе экспозиций «Кармен» Бизе, «Манон» Массне, «Фауста» Гуно. Но не трудно заметить, как много общего в них с принципом экспозиции опер Скриба, всегда отличающихся большой сценичностью, лаконичностью («Роберт», «Гугеноты»). Экспозиция этих опер в противоположность, например, музыкальным драмам Вагнера не предполагает знания слушателем-зрителем сюжета литературного первоисточника оперы. Экспозиция французской оперы, и прежде всего оперы Скриба, начинается непосредственно перед зрителем.

Все эти отличительные качества французской оперной драматургии во многом определили принципы экспозиции и опер Чайковского (в особенности «послеонегинского» периода). Вспомним хотя бы экспозицию «Пиковой дамы»: Сад. Гулянье. Разговор о герое. Появление его. Мечты героя о положительном, светлом образе. Баллада о другом — «роковом» лице. Реакция Германа на рассказ и завязка драмы в конце картины.

Экспозиция оперы «Евгений Онегин»: «Нейтральный» фон — квартет. Хор крестьян. Краткая характеристика героини. Экспозиция побочного образа — Ольги. Мысль о другом лице — «пружине» действия. Появление его. Реакция героини на появление героя и завязка драмы в конце действия.

Такие же контуры экспозиции мы можем найти и в «Чародейке», и в «Орлеанской деве». Конечно, не всегда они совпадают в деталях, но в принципе они весьма близки к схеме первой картины французской оперы. Именно поэтому почти все оперы Чайковского отличаются в общем большой сценичностью и лаконичностью развития действия.

Исходя из тех же принципов драматургии французской лирической оперы, Чайковский строит и последующую композицию оперы: чередование драматических эпизодов и народных сцен («отстранения»), трагический финал на фоне народных сцен.

При работе над либретто «Евгения Онегина», «Орлеанской девы» он сам указывает на заимствование многих ситуаций из либретто французских опер, в частности из «Фауста» Гуно (вторая картина «Евгения Онегина», сцена казни

[1] Иногда это действующее лицо и является главным героем, совмещается с образом главного героя.

в «Мазепе» и т. д.). Финалы «Пиковой дамы», «Чародейки» по требованию Чайковского переносятся в обстановку народной сцены («Нельзя ли сделать так, чтобы трагедия закончилась всенародно?» — обращается он к либреттисту «Чародейки» — Шпажинскому[1]. Финал оперы «Мазепа» в своем первом варианте (исключенном по настоянию Направника) имел характерную авторскую ремарку: «выносят труп (Марии) и кладут его рядом с трупом Андрея. Издали доносятся звуки победного марша русских войск...».

Развитие основного конфликта, по мнению Чайковского, не только не исключает, но безусловно предполагает «нейтральный» материал. Введение его неизбежно также и потому, что опера, являясь синтетическим жанром, требует от зрителя-слушателя большого эмоционального напряжения. Потребность в разрешающих эпизодах — «отдыхе» — ясно ощущается Чайковским. Именно этот недостаток оперной формы Вагнера вызывает наиболее острые нападки Чайковского: «...я не могу назвать музыкой такие калейдоскопические, пестрые музыкальные кусочки, которые непрерывно следуют друг за другом, никогда не приводя ни к чему и не давая Вам ни разу отдохнуть на какой-нибудь удобовоспринимаемой музыкальной форме»[2] (разрядка моя.— *Б. Я.)*. С редкой настойчивостью отстаивает композитор такие «отстраняющие» интригу эпизоды, как сцена пьяного казака в «Мазепе», танцевальная сцена в «Опричнике» или, вопреки настояниям Лароша, оставляет интермедию в «Пиковой даме».

Но если в период развития драматического конфликта, т. е. до кульминации, Чайковский допускает широкое и разнообразное введение «отстраняющего материала», то это становится невозможным во время и после главной драматической кульминации, когда драматические коллизии уже позади, и в связи с этим уже нет необходимой базы для музыкального развития. Теперь изложение должно быть быстрое, лаконичное, концентрированное. «После третьего действия, т. е. сцены Кумы и Княжича, где драма достигла кульминационного пункта и созрела для катастрофы, невозможно тянуть еще целых огромных два действия, по крайней мере в опере это невозможно...», — в этом смысле пишет Чайковский в одном из писем к либреттисту «Чародейки»[3]. Уже после премьеры оперы он сам исключает большую сцену из четвертого акта оперы.

---

[1] Письмо от 30 января 1886 г. См. «Культура театра», Госиздат», М., 1921, № 6, стр. 40.

[2] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. М.—Л. Academia, т. I, стр. 99. Письмо от 26 ноября/8 декабря 1877 г.

[3] См. Переписку П. И. Чайковского и И. В. Шпажинского, «Культура театра», Госиздат, М., 1921, № 6, стр. 39.

V

Развитие интриги до главной кульминации в большинстве случаев построено на так называемом принципе «повторных комплексов», т. е. повторности драматических положений, но каждый раз в конкретной, новой сценической ситуации и на более высоком эмоциональном уровне. Этот принцип в сочетании с принципом сквозного действия (оба заимствованы из литературной драмы) широко применяется в операх Чайковского как для конструкции оперы в целом, так и для отдельной картины и сцены. Приведу хотя бы один пример: вторую картину «Пиковой дамы». Сквозное действие этой картины: утверждение чувства любви Лизы к Герману. Метод — повторность, троекратное появление одной сценической и эмоциональной схемы.

После «центрального» эпизода (романс, дуэт, танцы) Лиза остается одна, ее эмоциональное состояние постепенно изменяется — драматическое напряжение заметно усиливается. В кульминации следует «срыв» — появление Германа; вторая эмоциональная волна и новый «срыв» в кульминации — появление Графини; наконец, третья «волна» в кульминации уже заканчивает всю картину. Каждая из этих волн, оттеняясь эпизодами контр-действия, проходит на последовательно возрастающем эмоциональном уровне.

Подобный же принцип конструкции мы обнаружим и в сцене письма «Онегина», сцене Кумы и Княжича, сцене заговора в «Мазепе», во всех, как их назвал композитор, «капитальных» сценах, в которых сосредоточены главные конфликты. Такой принцип к тому же имеет и еще два преимущества: во-первых, он придает картине или сцене большую законченность, целостность и, во-вторых, он необычайно близок индивидуальным особенностям симфонизма Чайковского, в частности главному принципу его симфонического развития, основанному также на смене нескольких последовательно возрастающих эмоциональных волн.

Этот же принцип композиции сцены можно проследить и в практике самостоятельной работы композитора над либретто. Такова, например, история создания сцены Марии и Любови из «Мазепы».

В томике «Полтава» Пушкина[1] мы находим намеченный на полях карандашом следующий эскиз сцены: Чайковский основывается на тексте из второй половины «Песни второй» поэмы. Он начинает со слов «Молчи, молчи...», почти точно сохраняя текст Пушкина. Слова: «Тебе одной свирепство их смягчить возможно» отчеркиваются. Именно в этой фразе Чайковский чувствует «зёрно» сцены, «тему»

[1] Хранится в Доме-музее им. Чайковского в Клину.

ее сквозного действия—настойчивое обращение взволнованной матери с просьбой спасти отца. Пропуская несколько строк, он продолжает излагать текст дальше со слов: «Твой взгляд злодеям руки свяжет». Снова появляется тот же смысловой лейтмотив сцены — и Чайковский, зачеркивая эти слова, повторяет первый отрывок: «Тебе одной». Наконец, несколько ниже он еще раз заменяет пушкинский текст первыми словами: «Тебе одной», хотя на этот раз у Пушкина отсутствует даже аналогичный по содержанию текст. Таким образом, в этом по объему очень небольшом тексте сцены смысловой лейтмотив («зерно») повторяется Чайковским три раза, причем текст проходит все три раза почти без изменений.

Уже на основе этого примера мы можем совершенно ясно установить метод работы Чайковского над конструкцией сцены: нахождение смыслового драматического «зерна» сцены и затем пронизывание им всей сцены с начала до конца, иначе говоря, организация сквозного действия сцены. Именно таким образом достигается единство сцены, конструирование ее по закону «повторных комплексов».

Показательно, что во имя тех же драматургических принципов Чайковский еще раз отступает от точного следования пушкинскому тексту. Вся сцена Марии и матери заканчивается лаконичным заключением поэта: «И дева падает на ложе, как хладный падает мертвец». Но композитор не останавливается на этой фразе, он перечеркивает ее и продолжает дальше эмоциональное нарастание сцены: после того как Мария поняла наконец смысл упреков, просьбу матери — и таким образом внутри сцены, в данной ситуации уже исчерпаны возможности поднять еще выше ее эмоциональный тонус (сквозное развитие закончилось), движущее противоречие нейтрализовано — Чайковский добавляет свою ремарку, призванную изменить сценическую ситуацию; она предусматривает введение нового, на этот раз чисто музыкального материала: «слышны звуки марша». Этот музыкальный образ приближающегося шествия на казнь дает ему возможность закончить сцену на еще более напряженном эмоциональном уровне. И он сам дописывает на полях страницы «Полтавы» текст взволнованных реплик матери: «Полки идут, на казнь ведут...».

Крайне важно отметить, что вся эта работа над текстом либретто часто осуществлялась самим композитором, несмотря на наличие готовых сцен уже написанного полностью текста либретто. Так, например, либретто «Мазепы» было написано Бурениным для К. Давыдова, который ранее хотел писать оперу на это либретто, но потом передал его Петру Ильичу. Но композитор счел необходимым наиболее значительные сцены построить по собственно-

му принципу, имея в виду уже наметившийся в голове конкретный план их музыкального воплощения. Только после этих переделок у Чайковского и появилось твердое намерение написать эту оперу вообще, тогда как в течение долгого времени он колебался в своем решении сочинять ее.

VI

Финалы, построенные обычно на таком же принципе повторных комплексов, играют в операх Чайковского весьма важную роль. Во всех операх, за исключением «Пиковой дамы», финалами (как формой) заканчиваются не менее, чем два акта каждой оперы. Естественно, что в такой большой исторической опере, как «Орлеанская дева», удельный вес финалов значительно больший. В других операх финалами заканчиваются лишь «смешанные» акты (картины), построенные на чередовании драматических эпизодов с «нейтральным материалом» (так, например, в «Онегине» лишь четвертая картина). Большинство «капитальных» сцен, картин (актов) обычно не имеет финалов, не включает развитых ансамблей и хоров; их заменяют заключительные сцены, также отличающиеся большой интенсивностью действия, но ограниченные «камерным» составом исполнителей, одноплановостью ситуации. В таком принципе использования финалов как драматической формы — значительное отличие опер Чайковского от классической оперы.

Тем не менее, как в комических операх и как в больших операх Мейербера, финалы нередко служат и для Чайковского важнейшими кульминациями в развитии картин, в нарастании конфликта. Так, в «Черевичках» финал второго действия — итог драматической линии: удрученный Вакула уходит за черевичками; Оксана сомневается в правильности своего отношения к нему. Вместе с тем, здесь же в финале — итог и побочной, комической линии— сцена открывания мешков. Финал четвертого действия той же оперы: вначале грусть об исчезнувшем Вакуле, затем появление его — общая радость.

Финал второго действия «Орлеанской девы»: реакция после рассказа Иоанны; посвящение ее в полководцы; ликование народа. Финал третьего действия: радость по случаю победы; появление отца Иоанны — Тибо; осуждение Иоанны; гнев народа.

Финал второй картины «Мазепы»: решение отомстить Мазепе. Финал третьего акта той же оперы: эпизод с пьяным Казаком; шествие на казнь; сострадание народа.

Финал четвертой картины «Онегина»: вызов на дуэль; волнение окружающих.

Финал первого акта «Чародейки»: удивление народа поступком Князя (перстень); эпизод с Мамыровым; пляска. Финал второго акта: клятва Юрия (убить Куму); одобрение присутствующих.

Я привел схему только нескольких финалов, но и этих примеров достаточно, чтобы сделать некоторые выводы: каждый финал есть «сгусток» драматического действия, утверждение победы одного из противоречивых начал развивающейся идеи (сила сквозного или контр-сквозного действия). И в этом смысле финал всегда представляет одну из вершин развития действия.

Очень часто эта победа в финале утверждается в противоречивом развитии путем смены контрастных настроений в драматических ситуациях. Так, например, в финале «Вакулы» действие развивается от мрачного к светлому, в финале третьего акта «Орлеанской девы», наоборот, от светлого к мрачному.

Все тексты финалов опер у Чайковского предусматривают участие ансамблей и хоров[1], но в отличие от классической оперы трактовка хоров не носит активного характера. Обычно недиференцированная хоровая масса является не субъектом действия, как, например, в операх Мейербера, а служит либо для поддержки напряжения, либо в качестве контрастного фона развития личной драмы. Ансамбли финалов Чайковского лишены важнейшей черты финалов классической оперы — многоплановости действия (подробнее см. следующую главу о сквозном действии). Именно в этом лежит одна из причин относительной неудачи такой оперы, как «Орлеанская дева», в которой традиционные оперные формы, в том числе и огромные финалы, при всем желании композитора, не смогли наполниться тем содержанием, которое сумело бы их по-настоящему оживить.

Композиция драматических эпизодов в главной кульминации — «капитальных сценах», по требованию композитора, осуществляется почти всегда в камерном плане, с участием двух основных героев оперы[2]. Многоплановость, массовость, свойственные аналогичным сценам Мейербера или Мусоргского, совершенно чужды Чайковскому. Наоборот, в его операх, в драматических эпизодах главной кульминации все действие концентрируется только на глав-

[1] Исключение — финал последнего акта «Мазепы», но и здесь большая хоровая сцена, как известно, исключена автором в последний момент.

[2] Надо, однако, отметить, что стремление ограничить лирические сцены двумя основными героями произведения, не мешая полноте их лирических излияний, свойственно не только опере Чайковского, но и лирической опере франко-итальянской школы. Так, например, Верди исключает из сцены Отелло и Дездемоны (первый вариант) эпизод с появлением Яго.

ных персонажах; в этих сценах оно развертывается преимущественно «в глубину», в пределах внутреннего психологического мира действующих лиц. Предполагая, например, написать оперу на сюжет драмы Антропова «Ванька-ключник», Чайковский сообщает Юргенсону по поводу ее сценария: «Мне не нравится, что у Антропова в сцене любви, ночью в саду, Дашутка все время сидит в своем шалаше. Для того, чтобы любовные излияния получили надлежащее и вполне соответствующее музыкальное воспроизведение, нужно, чтобы не только любовники предполагали себя одинокими, но чтобы и зрители не видели третьего лица. Дашутка может подкрасться в конце сцены. Иначе она будет стеснять и охлаждать меня. Между тем, эта ночная сцена самая важная для музыки, в ней вся суть...» [1].

Именно эти сцены больше всего привлекали композитора. Большей частью он сам работал над планом этих сцен и с них начинал сочинение всей оперы.

VII

Параллельно с работой над конструкцией сцен либреттист осуществляет и другую важную и неразрывно связанную с первой задачу — выявление характерных черт каждого образа, отдельных этапов его развития, его эмоциональной «кривой». В этом отношении весьма показательны пометки Чайковского в томике «Евгения Онегина», хранящемся в Клинском доме-музее. Не трудно убедиться, что Чайковский особенно чутко отмечал эмоциональную характеристику главных действующих лиц, и особенно повороты в их состоянии, настроении. Так, например, обдумывая образ Татьяны, он подчеркивает в тексте Пушкина: «ей рано нравились романы»; трижды подчеркивает слова «грустна», «мечтательна», «она влюбилася», «она сказала: это он!» («и в мыслях молвила: вот он!»). Отчеркнуто письмо Татьяны, описание ее эмоционального состояния после письма и следующие слова:

Татьяна, милая Татьяна,
С тобой теперь я слезы лью,
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою...

---

[1] П. И. Чайковский. Переписка с П. Юргенсоном. М.—Л. Музгиз, 1938, стр. 215. Письмо от 16/28 ноября 1881 г.

Аналогично в ответ на предложение братом Модестом Ильичом нового варианта либретто «Ундины» Чайковский писал: «например, сцена оплакивания для меня невозможна иначе, как в спальне, наедине, у постели. Вся прелесть пропала оттого, что это у тебя при всех, на площади» (письмо М. И. Чайковскому от 17 апреля 1893 г. Опубликовано в его книге Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 612).

Есть аналогичные заметки и в заключительной сцене («Она ушла» — вначале подчеркнуто, затем вычеркнуто). Можно заключить, что, внимательно читая оригинал, композитор старался четко представить себе основное состояние, характер, движение образов. Характеристики, подчеркнутые Чайковским, служили основой для составления текста либретто. Многие отрывки, относящиеся к развитию основной драматической линии, были взяты из пушкинского текста целиком и использованы как тексты арий, сцен и т. д.

Интересно хотя бы кратко сравнить эту стадию работы над либретто у Мусоргского и Чайковского. Первый перед составлением либретто обычно детально выяснял все бытовые индивидуальные черты каждого образа. Не случайно, что почти все образы получают у Мусоргского характерное прозвище: Хованский — «дурак-тараруй», Шакловитый — «архиплут, с придатком напыщенной важности...» и т. д. Чайковский же отмечает для себя и для будущего текста либретто ведущее настроение образа (Татьяна — «грустна», «мечтательна», «она влюбилася»; Ленский — «вечно вдохновенный взор» и т. д.). Если Мусоргский обращает главное внимание на установление противоречивых черт характера (Голицын — «умный, образованный сановник и бесхарактерный варвар», Шакловитый — «кровожаднейшая натура и архиплут с придатком напыщенной важности», Борис — убийца и нежный отец и т. д.), то для Чайковского существенным является зарождение и развитие одного, ведущего чувства, разные, может быть, противоречивые состояния героя, — именно это и будет основой «движения» характера. Вспомним письма Чайковского к исполнительнице главной роли оперы «Чародейка»— Павловской. С какой тщательностью он излагает перед ней этапы развития образа Кумы.

Намечая сценарий ненаписанной оперы «Ромео и Юлия», Чайковский пишет: «Первый любовный дуэт будет совсем не тот, что второй. В первом все светло, ярко: любовь, любовь, не смущаемая ничем. Во втором трагизм. Из детей, бесконечно упивающихся любовью, Ромео и Юлия сделались людьми, любящими, страждущими, попавшими в трагическое и безвыходное положение»[1].

Стремясь контрастно оттенить состояние, настроение главных героев оперы на отдельных этапах их развития, Чайковский усиливает иногда драматическое значение отдельных второстепенных образов. Так, например, он отмечает в письме к Стасову по поводу «Отелло»: «Зато Эми-

---

[1] «Дни и годы П. И. Чайковского», Музгиз, М.—Л., 1940, стр. 132, Письмо к М. И. Чайковскому от 25 мая 1878 г.

ления должна быть далеко не второстепенной ролью»[1]. В процессе работы над «Пиковой дамой» он пишет: «Когда дойду до места, где князь в 3-й картине объясняется с Лизой, то, может быть, найду нужным немножко прибавить (текста — *Б. Я.)*, дабы выдвинуть роль князя...»[2], или: «У меня соло после дуэта поет не Лиза, а Полина. Это я сделал для того, чтобы выдвинуть партию Полины, а также, чтобы дать послушать контральто, который выдвинет все дальнейшее пение Лизы — сопрано»[3].

VIII

Чайковский еще в период составления сценария и либретто обычно очень остро и чутко отмечает эмоциональную реакцию действующих лиц на происходящие события и намечает отдельные оперные номера (арии, ансамбли, речитативы и т. д.); нередко здесь же в сценарии намечается и характер будущего музыкального номера. В авторском сценарии оперы «Орлеанская дева» мы находим, например, следующие ремарки: «Тибо в гневе говорит», «Иоанна вдохновенно говорит», «Хор выражает ужас», «Она приходит в экстаз и поет», «Ее берет тоска, разлука. Ария». В сценарии «Онегина» — «предсмертная ария Ленского»[4].

В работе Чайковского над сценой Марии и Мазепы мы можем найти характерный пример определения композитором места для отдельного, закругленного номера еще в либретто. За исключением небольшого отрывка пушкинский текст диалога Марии и Мазепы (Песнь вторая «Полтавы») используется композитором полностью. Но, дойдя до вопроса Мазепы — «Меня ты любишь?» и ответной темпераментной реплики Марии — «Я! люблю ли?», композитор прерывает последовательное изложение пушкинского стиха и настойчиво ищет текст для ариозо Марии. Наконец, в первой песне «Полтавы» он находит подходящее «лирическое

---

[1] Письмо от 19 декабря 1876 г. См. «Русская мысль», М., 1909, кн. 3, стр. 119.

[2] См. П. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского. П. Юргенсон, Москва—Лейпциг, 1900, т. III, стр. 350. Письмо к М. И. Чайковскому от 12/25 февраля 1890 г.

[3] Письмо к М. И. Чайковскому от 25 февраля/8 марта 1890 г. Собрание писем П. И. Чайковского в Доме-музее его имени в Клину.

[4] В этом отношении весьма интересно изложение либретто «Хованщины» В. Стасовым в письмах его к Мусоргскому: «пусть Досифей с презрением смотрит», Андрей «...вдруг вбежал впопыхах, в испуге и отчаянии», Марфа «...из задумчивой и иронической вдруг превратилась в решительную...» и т. д. См. сборник М. П. Мусоргский. Письма и документы. Государственное музыкальное издательство, М.—Л., 1932, стр. 480, 484.

отступление» поэта: «Его лукавый разговор тебе всего, всего дороже». Изменив фразу, Чайковский, решает взять эти строки в качестве текста для ариозо, отчеркивает их, а около реплики «Я! люблю ли?» отмечает: «стр. 193», т. е. ту страницу, где был найден текст для ариозо [1].

Совершенно сходный пример определения в либретто места ариозо можно найти и в «Чародейке» (ариозо Юрия в третьей картине «Не ты ль раздор и горе»). Во всех этих случаях принцип работы аналогичен: установление эмоциональной «кривой» развития образа, определение в одной из наиболее высоких ее точек места для ариозо и поиски рифмованного текста, соответствующего эмоциональному состоянию героя. В переписке со Шпажинским Чайковский требует для арии текста, отличающегося именно этими качествами: «...Вам нужно написать 12 или 16 строчек по возможности рифмованных и чисто лирического свойства...» [2].

Очень часто в сценарии Чайковский определяет место и характер ансамбля. Почти всегда это ситуация после какого-либо только что происшедшего события, обычно поворотного в развитии действия. Это событие должно вызвать общую эмоциональную реакцию действующих лиц, а часто и изменить их взаимоотношения. Например, в сценарии «Орлеанской девы» мы находим следующие ремарки в первом действии: «все уверовали в Иоанну — ансамбль»; во втором действии, после объявления победы: «все тронуты и плачут, потом начинается восторг — громкий, но певучий ансамбль»; в четвертом действии, после «знамения» неба: «гремит гром — ансамбль».

В сценарии «Онегина»: первая картина — «Приход гостей. Переполох. Церемония угощения, представления. Евгений и Ленский, Татьяна и Ольга передают свои впечатления — квинтет à la Mozart». Четвертая картина: «Оскорбление. Вызов на дуэль. Общий ужас (ансамбль с хором)». В сценарии «Чародейки»: «Князь отдает перстень. Все поражены. Ансамбль». Такой же пример и в «Черевичках»: во втором акте в вершине «комического» нарастания приход Вакулы резко меняет ситуацию, вызывая острую реакцию всех присутствующих. В «рабочем» клавире «Вакулы» при обдумывании переделок для «Черевичек» композитор именно после стука Вакулы в дверь лаконично замечает: «тут квинтет».

---

1 В дальнейшем, уже при работе над клавиром, чтобы еще выше «поднять эмоциональный тонус», Чайковский добавляет несколько строчек текста — для секвенцеобразного подхода на лейтмотиве к ариозо.

2 См. Переписка П. И. Чайковского и И. В. Шпажинского в журнале «Культура театра», Госиздат, М., 1921 г, № 6 стр. 42. Письмо от 25 сентября 1886 г.

Таким образом, ансамбль становится важнейшим средством единовременного раскрытия переживаний разных действующих лиц под влиянием одного события; в нем как бы скрещиваются отдельные характеры. В этом, как известно, огромное преимущество именно оперной драматургии.

Очень характерно, особенно для поздних опер Чайковского, большое значение драматических дуэтов — обычно опорных точек сквозного действия. В лирических сценах дуэт служит незаменимым средством для демонстрации общности состояния, объединения эмоций героя и героини. В случае же необходимости показать контрастность состояний двух героев, текст дуэта часто строится на противопоставлении разных отношений двух действующих лиц к одному объекту. Так, например, в двух дуэтах «Пиковой дамы», включенных в сценарий по настоянию композитора (Елецкий и Герман в первой картине, Герман и Лиза в шестой картине), раскрывается противоположность состояния действующих лиц через передачу разных настроений: в первом случае под впечатлением события одного дня («Счастливый день»), во втором под впечатлением ощущения героями «двух правд» (Лиза — «Так это правда — со злодеем судьбу свою связала я...», Герман — «Да, это правда — три карты знаю я!»). Такое противопоставление «эмоциональных плоскостей» дает возможность, во-первых, оправдать объединение действующих лиц с разным эмоциональным состоянием в один ансамбль, во-вторых, острее, контрастнее раскрыть состояние этих лиц. В «Чародейке» все пять дуэтов построены на этом принципе.

IX

Сокращая текст Модеста Ильича в либретто «Пиковой дамы», Чайковский, помимо этой основной причины (несоответствие эмоциональному состоянию), руководствовался также стремлением к максимальному сжатию текста. Многословие он считал главным «бичом» оперного либретто. «Сокращать слова» — таков своеобразный «лейтмотив» его переписки с либреттистами: «Либретто ты сделал очень хорошо, но есть один недостаток: многословие (Разрядка моя. — *Б. Я.*). Пожалуйста, будь как можно короче и лаконичнее. Кое-что я пропускаю...» [1], — пишет он Модесту Ильичу по поводу либретто «Пиковой дамы». Это «кое-что», как известно (см. стр. 13), оказалось на деле весьма значительным. В таком же плане шла «обработка» либретто «Чародейки». В письме к жене либреттиста Ю. Шпажинской Чайковский пишет: «Он (Шпажинский. — *Б. Я.*) отлично

---

[1] Письма к М. И. Чайковскому от 23 января 1890 г. Цитирую из его книги Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 344.

знает сцену, но к оперным требованиям еще мало приладился. У него слишком много слов, слишком преобладает разговор над лиризмом. Как я ни сокращал его текст, какие я ни принужден был сделать купюры, — но в общем все сцены вышли растянуты»[1].

Это замечание о преобладании «разговора» над «лиризмом» или, как говорил Чайковский в других случаях («Иоланта»), разъяснения действия над музыкой весьма характерно. Одним из критериев в выборе оперного сюжета для Чайковского являлась эмоциональность сюжета. В процессе же создания либретто это качество необходимо было максимально усилить: задача либреттистов, по мнению Чайковского, заключается в создании наибольшего количества ситуаций, где бы основные образы пребывали в «эмоционально-активном» состоянии. Чем разнообразнее, богаче будет эта эмоциональная «гамма», чем контрастнее будет сочетание эмоций отдельных образов, тем лучше, ценнее либретто. И все это, однако, не должно быть выражено многословно. Драматическая ситуация создается не словами, а сжатым лаконичным развитием действия, ведущей идеи оперы. «В опере слова лишь сопровождают действие, а не создают его»; «...я вовсе не стою за слова, но за сцену»[2] — пишет композитор брату Модесту. Чем меньшим количеством слов будет выражена в либретто ситуация, тем больше заслуга либреттиста.

Лаконизм словесного выражения, по мнению Чайковского, давал и еще одно важнейшее преимущество: каждая фраза, реплика становилась при этом условии более «ударной», более насыщенной содержанием, потому и более богатой интонационно, а это было необходимым качеством для создания будущего речитатива.

Чайковский считал, что текст всех ариозных эпизодов (также дуэтов и вообще всех номеров, рассчитанных на закругленность музыкальной формы), лучше всего, но не обязательно, излагать в форме рифмованного стиха, а речитатив — в форме ритмованной прозы. Так, например, в работе Модеста Ильича над либретто «Пиковой дамы» он больше всего подчеркивает, как одно из главных достоинств, именно эту черту: «Например, мне ужасно нравится, как ты передал слова Германа в капитальной сцене смерти старухи: пушкинский текст остался почти без изменения,

---

[1] Письмо от 28 октября 1887 года. (Собрание писем в Доме-музее им. Чайковского в Клину). Надо отметить также, что лишь в одном случае, именно при постановке «Чародейки», Петр Ильич до самого дня премьеры стремился сделать максимальное количество купюр. (См. дневник за 1887 год в книге Дневники П. И. Чайковского. 1873—1891, М. Музсектор Госиздата, 1923).

[2] Письмо от 20 февраля 1890 г. См. М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, П. Юргенсон, Москва—Лейпциг, т. III, стр. 354.

но есть ритм»[1]. Указание на необходимость внесения ритма не только в ариозные, но и в речитативные места мы найдем в целом ряде других писем[2].

Наряду с ритмом, другим значительным достоинством текста либретто Чайковский считает верный размер строфы. Он категорически возражает против «коротких стишков», имея в виду последующее их воплощение в мелодию. Сокращая, например, текст либретто «Пиковой дамы» (первой картины), он пишет Модесту Ильичу: «Я решился пропустить все, что Герман говорит коротенькими стишками...»[3] (Разрядка моя. — *Б. Я.*).

Разумеется, что этот недостаток текста прежде всего относится к ариозо, арии и другим оформленным монологам, где значение мелодии в особенности велико. По той же причине в отдельных закругленных номерах композитор не придавал большого значения содержанию каждого слова. И в его собственном тексте и в изменениях, вносимых им в текст других либреттистов, очень часто одни и те же слова повторяются и разные слова выражают одну и ту же мысль. Тем не менее, одно важное требование предъявляется и к содержанию текста в ариозо и ариях: главная мысль ариозо должна быть изложена в первых же строках текста с предельной ясностью и простотой. Характерным примером в этом отношении является переработка самим композитором текста ариозо князя Елецкого. Текст Модеста Ильича:

Моей любовью с ваших глаз
Сгоню я грусть, тоску печали.
Рассею страх. Ведь вы моя,
Вы перед богом обещали
Делить со мною все...

был перечеркнут Чайковским, и на полях рукописного либретто его рукой написан новый:

Я Вас люблю, люблю безмерно,
Без Вас не мыслю дня прожить...

Нетрудно убедиться, как тот же смысл изложен гораздо более просто и лаконично. Исправлений такого рода в либретто «Пиковой дамы» встречается немало.

---

1 Письмо М. И. Чайковскому от 25 февраля 1890 г. (Разрядка моя. — *Б. Я.*)

2 «В конце необходим хор, и я слова для него сочинил, разумеется, с тем, что ты их можешь, если тебе хочется, изменить, — но только, чтобы ритм сохранился». Письмо к М. И. Чайковскому от 12/25 февраля 1890 г. См. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 350.

3 Этот штрих чрезвычайно характерен именно для Чайковского, для которого выразительным средством была, главным образом, мелодия, обусловливающая относительно длинную текстовую фразу.

Для композитора в таких закругленных номерах важно было, чтобы уже в самом начале монолога, в момент первого проведения основного музыкального образа-темы слушатель знал «предмет желания», объект страсти по двум-трем словам, как бы «выделенным курсивом». Поэтому первые слова должны быть предельно ясными, обобщающими, сразу вызывающими у слушателя нужную ассоциацию. Дальнейшие слова для Чайковского уже не так существенны.

В речитативах, в которых значение слова гораздо большее, композитор уделяет серьезное внимание выразительности слова как в смысле его предметности, «ударности» по содержанию, так и наиболее эффективной фонетики; он сам упорно и настойчиво ищет для некоторых эпизодов подходящие слова. Так было, например, в финале заключительной сцены «Онегина» (три раза менялась реплика Онегина), в финале второй картины «Пиковой дамы» (два раза изменялась реплика Германа) и в других случаях.

Немало внимания уделяется и другому важному вопросу — частоте слов, т. е. количеству слов в строке и куплете, ибо этим самым определялся музыкальный характер — темп движения, мелодический рисунок будущего вокального номера. В таких случаях Чайковский нередко либо частично выбрасывал, либо, наоборот, добавлял свои слова (например, в первом монологе Германа).

Изменение композитором литературного текста происходит не только в монологах. Очень часто композитор дополняет текст либретто в тех случаях, когда размер музыкальной темы оказывался больше общей продолжительности намеченных в либретто речитативных реплик. Так, например, получилось во второй картине «Пиковой дамы»: прежде чем передать тему любви в вокальную партию, Чайковский проводит ее в оркестре[1]. Литературный текст речитатива, присланный Модестом Ильичом, оказался по продолжительности достаточным лишь на половину темы. Тогда сам композитор дописывает на полях рукописи либретто следующие строки:

Ведь это мой последний,
Последний смертный час[.]
Свой приговор
Узнал сегодня я... Другому ты[,]
Жестокая[,] свое вручаешь сердце.

Такие же примеры мы можем найти и в других операх — на полях рукописного либретто третьей картины оперы «Чародейка» мы встречаем следующую характерную ремарку

---

[1] Очень любимый им прием создания эмоциональной «атмосферы» перед монологом.

композитора: «Тут много музыки вышло: что им делать?»[1]. И вновь ему пришлось дописывать или повторять слова (например, вместо слов «...любовь моя — ответ!» в рукописном либретто И. В. Шпажинского у Чайковского в клавире «Чародейки» имеются две фразы: «одна любовь моя ответ! Любовь моя один ответ!»), чтобы тем самым сделать возможным полноценное изложение музыкально-тематического материала.

Очень часто текст меняется и в зависимости от метрической конструкции основного мелодического образа. Так, например, в первом ариозо Германа происходят следующие характерные изменения:

У Модеста Ильича:

Меня мутит[2] и страсть земную
Напрасно я хочу унять...

У Петра Ильича:

Кляну себя, но страсть земную
Напрасно я хочу унять...

Итак, начало музыкальной мысли оказывает свое влияние на ритм, сочетание слов в тексте ариозо, размер строфы.

По той же причине, в результате просьбы композитора, однообразный «белый» стих драмы Шпажинского в либретто оперы воплотился в самые разнообразные, свободно сменяющиеся размеры.

Иногда, если по ходу действия оказывалось целесообразным введение какого-либо музыкально-изобразительного эффекта, Чайковский не задумывается и изменяет соответствующим образом текст, например, вводит от себя в текст хора нянюшек (первая картина «Пиковой дамы») фразу: «...соловья напев...» и т. д.

X

Таковы некоторые материалы, относящиеся к работе великого композитора над оперным либретто. Они показывают, что Чайковский принимал активнейшее участие в создании либретто своих опер, что он порой необычайно ясно осознавал, подчас интуитивно чувствовал те принципиальные положения, на которых должно строиться либретто; беря на себя всю ответственность за оперу в целом, он очень четко представлял себе условность оперного реализма.

---

[1] Очевидно, в голове композитора уже заранее сложились музыкальные образы для этого эпизода.

[2] Слова «Меня мутит» зачёркнуты П. И. Чайковским и вместо них вписано: «Томит меня». Этот вариант и остался в черновой рукописи «Пиковой дамы».

* * *

В процессе работы над либретто неизменно возникает целый ряд вопросов, выходящих за рамки собственно либретто — текстовой стороны оперы, и относящихся к замыслу, к идее произведения в целом. Именно поэтому Чайковский всегда считал необходимым участвовать в составлении либретто, если не непосредственно работать над ним.

В тех случаях, когда композитор увлекался произведением в театре (например, «Опричник», «Чародейка»), он почти всегда исправлял и переосмысливал театральную драму. «Словом, Вы не узнаете «Чародейку», — пишет Чайковский в письме от 12 апреля 1885 г. к певице Павловской о коренной переделке драмы Шпажинского[1]. Большая переписка с этим либреттистом и его женой дает богатый материал для раскрытия темы: «Чайковский и оперное либретто».

В этих письмах отчетливо видно, как под «натиском» композитора мало знакомый ему либреттист[2] сокращает пять действий пьесы в четырехактное либретто, заменяет много отдельных номеров, выбрасывает ряд сцен, переносит финал оперы на берег Оки. Многое было исправлено в тексте «Чародейки» и самим композитором, и все же впоследствии он остался недоволен либретто этой оперы[3].

Самостоятельное сочинение текста ряда важнейших сцен в «Мазепе», несмотря на имеющееся готовое либретто Буренина, наконец, создание полностью текста «Орлеанской девы», почти целиком «Онегина», отдельных сцен при переработке «Вакулы» — все это совершенно ясно говорит о настойчивом стремлении Чайковского провести еще при сочинении литературного текста оперы свои принципы оперной драматургии.

Несколько особняком стоит работа Модеста Ильича Чайковского («Пиковая дама», «Иоланта»). Как мы знаем, вначале композитор отнесся критически к опытам брата, но затем был чрезвычайно доволен его либретто для обеих опер.

Это, очевидно, объясняется тем, что, во-первых, за этот период Модест Ильич довольно основательно изучил лучшие образцы русской оперной драматургии, принципы либ-

---

[1] М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, П. Юргенсон. Москва—Лейпциг, 1900, т. III, стр. 40.

[2] Для такого щепетильного человека, каким был П. И. Чайковский, это имело большое значение и оказало все же некоторое отрицательное влияние на текст оперы.

[3] См., например, письма к Ю. П. Шпажинской в Доме-музее имени Чайковского в Клину.

ретто Скриба, авторов французской оперы, наиболее симпатичных композитору, и, во-вторых, будучи наиболее к нему близким человеком, отлично знал творческие наклонности Петра Ильича. Именно поэтому ему удалось, несмотря на отдельные недостатки, создать едва ли не лучшее в смысле соответствия замыслу композитора либретто. Но и в этом случае одной из главных причин успеха было то обстоятельство, что сценарий и общие принципы литературного текста этих опер были детально обсуждены и намечены предварительно вместе с самим композитором.

ГЛАВА II

ПРИНЦИП «СКВОЗНОГО ДЕЙСТВИЯ» В ОПЕРЕ

I

Вагнер в первой части своей работы «Опера и драма» указывает, что процесс сочинения оперы разделяется на два главных этапа: «Absicht» (замысел) и «Tonkunst» (воплощение в звуках). Действительно, эти два этапа творческого процесса почти равноправны по своему значению, несмотря на обычное отличие их по продолжительности.

Я указывал уже в первой главе, что во всех случаях выбора сюжетов (посещение театра — «Опричник», «Чародейка»; чтение литературы — «Орлеанская дева», «Ундина»; советы друзей — «Евгений Онегин», «Пиковая дама» [1] и др.) Чайковский всегда переосмысливал содержание литературного или драматического оригинала.

Процесс сочинения каждой оперы, как правило, начинается с осознания замысла произведения. Конечно, замысел никогда не ограничивался только «техническими» вопросами переделки литературных, драматических образов и ситуаций с учетом специфики музыкально-драматического спектакля. Нет, замысел оперы всегда являлся прежде всего осознанием идеи произведения, ее развития, основных характеров и ситуаций, в которых эта идея наиболее остро и ярко раскрывается. Идея литературного оригинала никогда не переносилась Чайковским в оперу механически, никогда не предполагалось только музыкальное воплощение литературного замысла. В подавляющем большинстве случаев идея оказывалась значительно измененной в результате самых различных причин.

Так, например, обстоит дело с «Пиковой дамой». Наряду с изменениями, внесенными Всеволожским в угоду вкусам и желаниям аристократической публики (перенесение действия в екатерининскую эпоху), — приняли новый облик и основные

[1] Но и другие сюжеты оперных произведений были подсказаны друзьями композитора, главным образом Модестом Ильичом («Орлеанская дева», «Ундина», «Чародейка»).

персонажи пушкинской повести. «Возведение» Германа в «чин» гусара повлекло за собой изменение социального облика Лизы [1]. Но самым существенным изменением повести в оперном либретто, а особенно в *самой опере*, было введение иного «единого действия» [2] Германа. Если в повести основа облика героя—расчетливость артиллерийского инженера, который всеми имеющимися у него средствами упрямо добивается своего «места в жизни» (типический характер 30-х годов), то в либретто, а особенно в опере, главный герой в корне преобразился [3]. Это осуществлено как через переработку текста монологов Германа, так и путем изменения переплетающихся вокруг него драматических линий (введение драматической линии *искренней любви* Германа к Лизе, появление носителя «идеальных» человеческих чувств — князя Елецкого — фигуры, контрастирующей образу Германа). От рационализма пушкинского Германа в опере не осталось и следа. Герман Чайковского один из популярнейших образов русского искусства 80—90-х годов [4] — страстный, глубокий и (несмотря на все внешние отрицательные поступки) *положительный* характер, мятущийся в окружающей его жизненной обстановке: это — образ русского интеллигента, проникнутый нервозностью, фатализмом, с болезненной психикой. И, несмотря на то, что окружающая его жизнь далека по своим внешним признакам от обстановки 80-х годов, перед нами, без сомнения, *типический характер в типических обстоятельствах*, образ, обобщающий состояние кризиса и растерянности, свойственное широким слоям русской интеллигенции в эту эпоху.

Поэтому совершенно естественны два различных «единых действия» — Германа в повести и Германа в опере, поэтому вполне логически оправданы и два различных финала — дом для сумасшедших в повести и трагическая смерть с прощением — искуплением в опере.

Возьмем другой пример: «Евгений Онегин». Так же как и в практике постановок оперы «Пиковая дама», и эту оперу очень часто всеми силами стараются сблизить с пушкинским

[1] Как указывают в предисловии к либретто авторы: «Чтобы любовь такого лица, как Герман, чувствовалась более естественной, понятной, нужно было дать Лизе иное положение».

[2] Термин К. С. Станиславского. Означает весь комплекс сценического поведения образа, направленный к выявлению основной его «идейной» роли в спектакле.

[3] Нельзя, конечно, отрицать и значительного влияния на облик Германа Чайковского многих черт романтического героя из произведений западноевропейского искусства XIX века.

[4] О самостоятельной трактовке пушкинского сюжета, его идейном переосмысливании говорит в своих воспоминаниях современник авторов — один из первых «Германов» — Давыдов (см. журнал «Театр», № 5 1940).

романом в стихах. Какое заблуждение! Достаточно сравнить трактовку одного из центральных образов — Татьяны — поэтом и композитором, чтобы убедиться в искусственности подобного сближения. Несмотря на большую общность (в смысле национальных черт характера), развитие образа, органически связанное с развитием идеи всего произведения, в этих двух гениальных произведениях — романе и опере — совершенно различно. Вспомним единственное, но чрезвычайно *характерное* для Чайковского добавление в тексте второй картины оперы:

Увы, не в силах я владеть своей душой,
Пусть будет то, что быть должно со мной!!

Вспомним также, что именно эти слова композитор *акцентирует* введением *новой* музыкальной темы — темы смятения чувств, судьбы, и именно эта тема открывает начало всей второй картины, наиболее значительной для понимания образа Татьяны [1]. Композитор вводит совершенно чуждую для романа мысль — начало фатализма, тему роковой и непреодолимой страсти. Если мы проанализируем аналогичное изменение и других центральных образов романа [2], — невольно перед нами возникает знакомая тема «Катерины» из «Грозы» — тема настойчивых, но бесплодных стремлений человека к своему счастью (см. главу I). Это переосмысливание содержания «Евгения Онегина» становится особенно ясным, если вспомнить авторское толкование программы четвертой симфонии. Ведь не случайно, что сочинение этих двух гениальных произведений Чайковского все время шло параллельно.

Письма Чайковского к Павловской, в которых он подробно излагает принципиально аналогичное изменение идеи драмы Шпажинского и прежде всего трактовку ее центрального образа — Настасьи, являются также показательным документом, свидетельствующим о той огромной важности, которую для Чайковского имел период *замысла* произведения. В них свидетельство полной его самостоятельности и необычайной близости композитору *одной* идеи — идеи героини драмы Островского [3].

Процесс возникновения «замысла» осуществлялся как в чисто литературной работе над сценарием и либретто (совмест-

---

[1] Таков же и ряд других очень лаконичных, но показательных добавлений, чуждых образу пушкинской Татьяны: реплики седьмой картины, ариозо второй картины: «Пускай погибну я...»

[2] Вспомним хотя бы глубоко трагическую музыкальную интерпретацию Чайковским предсмертных стихов Ленского: «Куда, куда вы удалились»; у Пушкина они пронизаны большой долей иронии...

[3] Я подчеркиваю близость Чайковскому характера, но не ситуаций, драмы Островского. Ибо в силу социальных и личных причин «типическими обстоятельствами» оказались совершенно новые положения; в частности, если в драме Островского предельно ясны *виновники*

но с либреттистом, а в последних операх и в присутствии директора оперных театров Всеволожского и др.), так и в создании основных музыкальных образов оперы.

На вопросах литературной работы над сценарием и либретто я останавливался в предыдущей главе. По указанию Чайковского ряд действующих лиц исключался, другие, наоборот, выдвигались на первый план. В сценарии устанавливалась и группировка действующих лиц, согласно их роли в развитии идеи произведения, иначе говоря: намечалось «единое действие» каждого драматического образа.

В процессе создания оперного либретто определяются и «эмоциональные остановки» — опорные точки — кульминации действия, принципы архитектоники оперы (или, как говорил сам Чайковский, «музыкальное равновесие» частей оперы). Решение этого вопроса в значительной степени зависело как от жанра оперы, так и от некоторых специфических особенностей творческого метода композитора. Так, как я уже указывал в предыдущей главе, кульминационными пунктами почти каждой оперы Чайковского являются моменты встречи двух основных героев оперы (носителей сквозного и контрсквозного действия). И почти всегда эта встреча по требованию Чайковского происходит в интимной, «камерной» обстановке. Развиваясь по закону «повторных комплексов», действие заканчивается кульминацией — столкновением носителей двух контрастирующих начал.

Массовые сцены, сцены народного бунта, социального конфликта, являющиеся обычно опорными точками — кульминациями в операх Мейербера, Мусоргского и др., в операх Чайковского не становятся поворотными пунктами развития действия — они только «подготавливают» основной образ для его будущего становления, служат его (образа) характеристикой.

Вспомним, например, наиболее яркую массовую сцену Чайковского — второе действие оперы «Чародейка»: взбунтовавшийся народ гонится за господскими псарями, сталкивается с дьяком Мамыровым. Несмотря на кажущуюся значительность этой сцены, ее драматургическая роль довольно мелка: она введена исключительно с целью создания положительной характеристики Юрия и подготовки финальной сцены, являющейся подлинной опорной точкой действия: Юрий решает убить

этих обстоятельств (это конкретные люди — Дикой, Кабаниха, это конкретная сила — купеческий уклад «темного царства»), то в операх Чайковского такой силой является абстрактное начало судьбы, иногда лишь воплощенное в случайных конкретных образах (Графиня, Мазепа и т. д.). Это весьма показательно для того состояния смятения, кризиса, растерянности, которое было характерно как для значительных слоев русского общества (русской интеллигенции) в эти годы, так и для настроений «безотчетной тоски» в личной жизни композитора особенно после 1877 года.

Куму. Большинство хоровых эпизодов в операх Чайковского преследует цель создания настроения, необходимого для камерной сцены («Я завью венок» в «Мазепе», хор приживалок в «Пиковой даме» и т. д.). И таких примеров можно было бы привести много. Почти всегда опорными точками в психологической опере Чайковского являются сольные эпизоды — встречи двух основных контрастирующих образов оперы.

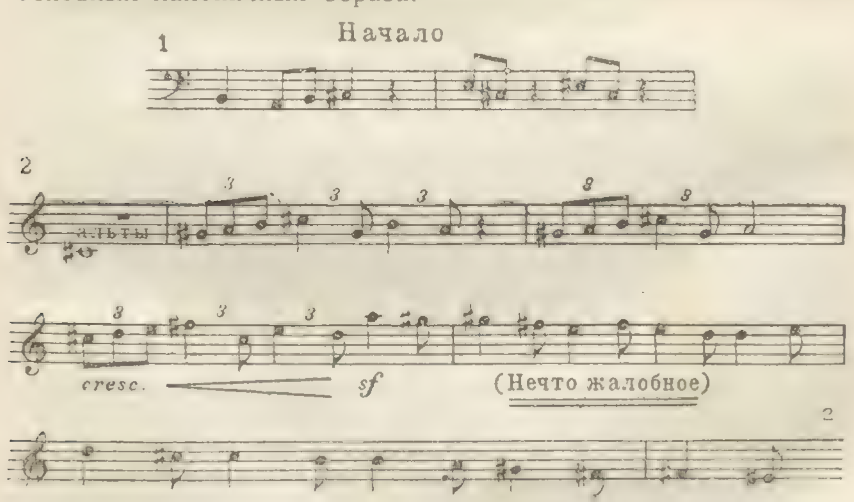
Либреттист логически предопределяет также и характер будущих сцен в опере. Опять-таки, разрешение и этого вопроса в значительной степени зависит от творческого метода композитора. Если, например, диалог действующих лиц является для Мусоргского главным элементом сцен, в которых происходит становление образа, то в операх Чайковского обычно диалог сводится к минимуму; наоборот, на первое место выдвигаются сольные эпизоды или ансамбли. Интересно в этом смысле сравнить характер текста либретто опер Мусоргского и Чайковского: текст диалога, разнообразные реплики, характерность языка отдельных действующих лиц играют главную роль в либретто опер Мусоргского; у Чайковского преобладают тексты ариозных построений, ансамблей, отдельные реплики сведены к минимуму.

II

Перед оперной драматургией (как и перед всякой другой) стоят две основные задачи: во-первых, создать такие образы и группы их, которые смогли бы стать носителями как отдельных сторон идеи произведения, так и «противодвижения», тормозящего развитие идеи, иначе говоря, создать полноценных носителей сквозного и контрсквозного действия драмы. Вторая задача драматурга заключается в создании такой цепи драматических положений, ситуаций, в которой наиболее эффективно, выразительно и остро смогли бы проявиться характеры, вызывая к себе у слушателя необходимое автору эмоциональное отношение и тем самым донося до него идею произведения, главную мысль автора. Как я уже указал, все это уже намечено в либретто. Однако пока только намечено— не больше. Сценарий, либретто оперы — это лишь конспект, «скелет» будущего произведения. Впереди — главная и основная часть работы: создание жизнетворящей музыкальной ткани... Образы, сухо намеченные в либретто, композитор должен оживить. Они должны жить, любить и ненавидеть, страдать и радоваться... Именно поэтому оперное либретто, как бы талантливо оно ни было, никогда не представляет полноценного, **самостоятельного** произведения искусства — оно лишь сосуществует с музыкой. Из семи-десяти страничек либретто рождается музыкальное произведение в двести-триста страниц, наполненное самой разнообразной гаммой глубоких, близких каждому слушателю человеческих эмоций.

Еще до получения готового либретто Чайковский много думает над идеей, отдельными образами будущего сочинения, сживается с ними. Уже в этот период обычно рождается основной замысел, музыкальное воплощение главной идеи произведения. Так, например, было с «Пиковой дамой». В своих воспоминаниях Кашкин пишет о том, как постепенно, через осознание идеи произведения, через эмоциональное ощущение наиболее острого и противоречивого момента ее проявления, возникает у Чайковского интерес к сюжету. Именно он, этот центральный драматический эпизод, больше всего творчески волнует композитора: «Сначала я смеялся над мыслью написать оперу на сюжет «Пиковой дамы»... потом мне пришло в голову, что сцена в спальне у графини великолепна, а потом и пошло и пошло...».

В первый же день приезда во Флоренцию Чайковский покупает записную книжку для набросков (на первой странице стоит дата покупки — 18 января 1890 года). Последовательность записей в этой книжке, соответствующая последовательности творческого процесса, дает нам право предполагать, что первые записи были действительно первыми музыкальными образами будущей оперы. Все эти записи относятся к четвертой картине. Вначале намечен напряженный, остинатный фон вступления альтов. Затем два основных лаконичных образа:



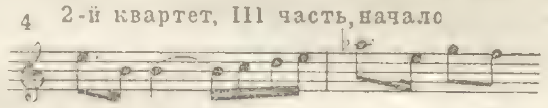
[1] Последовательность эта следующая: главные темы четвертой картины, тема хора первой картины, тема песни второй картины, тема арии Лизы из второй картины, тема дуэта второй картины, ариозо Германа четвертой картины, ариозо Лизы пятой картины, дуэта шестой картины, ариозо Германа в седьмой картине.

[2] См. записная книжка № 12, 1890 г., стр. 3 и 2. Архив П. И. Чайковского в Доме-музее его имени в Клину.

Они максимально контрастны по своей структуре: первый из них (около него стоит пометка Чайковского «начало») — колкий, короткий, отрывистый, с подчеркнутым ритмом как главной, наиболее характеристичной чертой; он статичен, ибо не заключает в себе никаких признаков внутреннего движения [1], его структура имеет очень много общего со всеми мотивами, связанными с образом Графини (ритмический рисунок, общая секундная интонация и др.).



Второй мотив, наоборот, глубоко эмоционален по своему характеру, связан с темами печали, обреченности. Сам автор здесь же, около наброска, ясно определяет его характер пометкой «нечто жалобное» [2]; интонационно мотив очень близок главной теме третьей части второго квартета, темам «Осени» из «Времен года», отчасти и финала шестой симфонии.



Во втором мотиве имеется элемент активности, стремления, порыва, тотчас же сменяемый элементом, парализующим активность. Эти интонации мотива тесно связаны с мелодикой образов, представляющих «жизненное», человеческое начало в опере, противопоставленное идее рока.

Третий мотив, намеченный вне зависимости от последовательности сочинения оперы, — тема тайны трех карт. Эта тема дана в изложении, характерном для заключительной сцены четвертой картины, т. е. момента рокового столкновения двух основных образов (низкий регистр, элементы увеличенного лада и пр.).



Таким образом, можно безошибочно предположить, что характер и «конспект» развития этих тем не только определяют основные мелодические образования всей оперы, но и

---

[1] В этом отношении показательно, что намеченный в наброске второй такт мотива с элементами развития затем отбрасывается Чайковским.

[2] В наброске на рукописи либретто эта тема охарактеризована как «хроническое нытье».

заключают в себе выраженную в музыкальных образах идею произведения: роковое столкновение старухи — начала неумолимой роковой судьбы, смерти, и Германа — носителя жизненного, человеческого начала, обреченного на гибель. В этих лаконичных темах-образах как бы обобщена глубочайшая трагедия сильной человеческой натуры, характера, любящего жизнь, но бессильного перед лицом «судьбы».

Вступление к четвертой картине оперы есть не что иное, как обобщение в симфонических образах и в их развитии всего сценического представления «Пиковой дамы». Именно поэтому композитор в первую очередь намечает план этой подлинной «увертюры» оперы.

Примерно такой же процесс осознания идеи произведения происходил и при сочинении других опер (например, «Чародейки»: первые наброски оперы — музыкальные образы третьего действия). Игнорирование этой важнейшей стадии творческого процесса послужило Чайковскому поводом для критики некоторых композиторов-современников. В письме к Мекк он пишет: «Музыкальная идея (у них.— *Б. Я.*) ушла на задний план. Она сделалась не целью, а средством, поводом к изобретению того или другого сочетания звуков. Прежде сочиняли, творили, теперь за очень немногими исключениями подбирают, изобретают...»[1].

III

Осознание идеи у Чайковского всегда неразрывно связано с определением основных опорных точек ее развития. Этот момент чрезвычайно важен и характерен для творческого мышления композитора. Во всяком драматическом произведении идея конкретизируется в образах, поэтому кульминации ее развития естественно представляют либо моменты наиболее острого столкновения характеров, либо эпизоды, фиксирующие новое качество в развитии характера. Обычно эти опорные точки являются камерными сценами, сольными монологами. Богатый материал в этом отношении дают первые музыкальные наброски композитора еще на полях рукописи либретто. Это первое непосредственное впечатление от прочитанного, как бы музыкальное переосмысливание его. Укажу для примера на две сохранившиеся рукописи текста либретто — «Пиковой дамы» и «Чародейки». На полях, между строками текста, разбросаны эскизы будущих тем.

Какие же эпизоды либретто в первую очередь вызывают у Чайковского «музыкальную» реакцию? Прежде всего — драматические кульминации развития основных образов, опорные,

---

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, т. II. М.—Л., Academia, 1935, стр. 382. Письмо от 18 июля 1880 г.

поворотные точки сквозного действия. Так, в либретто «Пиковой дамы» мы встречаем темы двух ариозо Германа. Выбор их не случаен: это два наиболее ярких, «качественных» состояния героя — кульминация двух ведущих его страстей: любви (ариозо «Я имени ее не знаю») и страсти игрока (ариозо «Что наша жизнь?»). Тут же мы находим тему последнего дуэта Германа и Лизы из шестой картины, тему Лизы из второй картины и в записной книжке — тему обращения Германа к Графине из четвертой картины.

Такое же острое ощущение кульминаций находим и в набросках «Чародейки»: два ариозо Юрия из третьего действия оперы (также кульминационные моменты проявления двух ведущих страстей). Одно из них, до внутреннего перелома, — месть («Не ты ль раздор и горе...»), и после него — любовь («Когда ты гнев в душе моей...»). Кульминациями являются и два ариозо Кумы из того же действия: «Ты, государь, потупив очи...» и «Побудь со мной...». Так же как и в «Пиковой даме», здесь намечено начало последнего трагического дуэта главных героев «В тревоге сердечной...» (четвертое действие).

Характерно, что Чайковский набрасывает на рукописи либретто не только рисунок вокальных номеров. Уже теперь, при обдумывании, он намечает и темы оркестровых эпизодов — опять-таки в драматических кульминациях, основных, опорных этапах развития образов. Так, например, в «Пиковой даме» намечена тема трех карт (правда, в значительно измененном виде), тема виолончели solo, характеризующая подавленное состояние Германа во второй картине, в «Чародейке» — момент первой встречи Кумы и Юрия, появление первых признаков действия яда (четвертая картина).

Иногда мы найдем в рукописи либретто (или в записной книжке) наброски не только развернутого номера, но и отдельной (обычно, очень острой и значительной в драматургическом отношении) реплики. Таковы реплика Княгини в «Чародейке» — «Испей, голубка», реплики Марии в последнем действии «Мазепы» — «ушел старик», «но где ты был?».

Не все наброски одинаковы. Некоторые из них (например, «Что наша жизнь?») записаны почти целиком в той же тональности, без существенных изменений; в других намечены либо только начало, либо только кульминации. Реплики характерных персонажей обычно построены на соответствующих им мелодических интонациях. Лирическое эмоциональное ариозо Кумы («Побудь немного...») отмечено лишь характером движения (Allegro) и тональностью (e-moll). Иногда при дальнейшей работе над клавиром кое-что в набросках будет изменено: метр («Ты, государь, потупив очи...»), тональность («Я имени ее не знаю»), отдельные интонации (тема Лизы, пастораль), но общее направление мелодического рисунка почти всегда

угадывается Чайковским безошибочно и впоследствии не изменяется.

Не всегда все намеченные кульминации затем осуществляются. Некоторые эпизоды совсем отбрасываются; некоторые приводятся в двух, иногда и в трех вариантах. Дуэт четвертого действия «Чародейки» имеет два варианта, ариозо «Что наша жизнь?» — три и т. д. Особенно интенсивная работа проводится над темами — лейтмотивами основных движущих сил оперы [1].

Чайковский обычно не начинал писать последовательный музыкальный текст сцены или картины до тех пор, пока ее развитие по опорным точкам не сложилось совершенно отчетливо и ясно в голове. В дневниках, относящихся к периоду сочинения «Пиковой дамы», он замечает по поводу пятой картины оперы: «Начал писать начало пятой картины, а конец сделал мысленно вчера...».

Прежде чем приступить к сочинению каждой картины «Пиковой дамы», у композитора были уже заготовлены (в либретто и записной книжке) все основные мотивы ситуаций (темы ариозо, арии или сопровождения).

Сочинение подавляющего большинства картин других опер осуществлялось в такой же последовательности: с вечера (обычно во время прогулки) в записной книжке или мысленно намечался «музыкальный конспект» будущей сцены, основные этапы сквозного развития, а на другой день уже происходила работа над клавиром.

В письме к Л. В. Давыдову, в период сочинения оперы «Мазепа», композитор обращается с просьбой: «Вели Степану отыскать мою *желтенькую записную книжечку*, с которой я все лето бродил на прогулках. На ней почти вся моя опера и она мне *необходима* — без этой книжечки пропала моя опера» [2] (слова, данные в тексте курсивом, подчеркнуты П. И. Чайковским, разрядка моя. — *Б. Я.*). В этой записной книжечке — живые и разнообразные следы работы Петра Ильича (пятна от воды, дрожащий почерк записей, сделанных, очевидно, непосредственно во время прогулок, ремарки автора о месте и времени записи — «25 Мая в Тростянке», «31 июля высокая могила» и т. д.). Здесь мы находим около семнадцати основных тем оперы, сгруппированных примерно по картинам.

[1] Наброски тем в записных книжках сохраняют следы большой работы над ними, проделанной еще до перенесения в рукописную тетрадь. Очевидно, композитор неоднократно возвращался к своим темам и исправлял их. Например, тема запева «Колыбельной» из «Мазепы» намечена во время прогулки одним карандашом, затем другим карандашом приписан припев «баю-баюшки».

[2] Письмо от 25 декабря 1882 г. См. «Дни и годы П. И. Чайковского», М.—Л., Музгиз, 1940, стр. 284.

Так же как и в других операх, наброски предельно конспективны, весьма разнообразны по методу записи (обычно записывается только то, что наиболее о с т р о чувствуется композитором, — иногда только инструментовка, иногда только тональность и т. д.). Но характерно, что так же, как и в двух ранее описанных случаях, все записи падают на кульминации сквозного действия — опорные состояния [1] развития характеров, причем некоторые из заметок достаточно ясно говорят о том, что, намечая опорные пункты развития данной картины, автор всегда имеет в виду развитие в с е й оперы в целом. Вот некоторые авторские ремарки, относящиеся к последней картине оперы: «для появления Марии в з я т ь и з 3-й к а р т и н ы — скрипка solo». Так же набросаны эскизы и отмечены автором: «для сумасшествия», реплика Марии «Но где ты был?», ариозо Андрея: «Приди в себя, я умираю», начало хора первого действия: «Я завью венок» [2], «После ухода Мазепы — d-moll», реплика Марии: «Ушел старик» и т. д.

Не только сочинение музыкального текста картин, но и сочинение оркестровых вступлений почти всегда предполагало первоначальное осмысливание характера музыкальных образов, основных этапов сквозного развития. Выше я уже приводил один пример — вступление к четвертой картине «Пиковой дамы». Укажу второй: наброски интродукции к той же опере. Вступление к опере сочиняется непосредственно после шестой картины [3]. В эскизной тетради оперы после шестой картины находится набросок начала интродукции (тема баллады), а затем следующая характерная авторская приписка, намечающая конспект будущего развития всей интродукции: «После этого карты, разыгрывается страшное FF, потом одни деревянные и педаль на la с темой любви в широком виде».

Тот же определяющий принцип сквозного действия можно проследить и в дальнейших стадиях работы над сочинением клавира оперы.

Этот процесс обычно начинался с кульминационного пункта сквозного действия, основного эпизода столкновения противоречивых начал, максимального «обнажения» внутреннего мира героев: «Евгений Онегин» — сцена Татьяны, «Орлеанская дева» — сцена в Шильонском дворце, «Мазепа» — сцена Марии и Мазепы, «Чародейка» — сцена Кумы и Княжича, «Иоланта» — сцена Водемона и Иоланты и т. д. Всегда это, как называл их сам автор, «капитальные сцены».

[1] Именно состояния, что является специфичным для понимания Чайковским принципа сквозного действия.

[2] Этот хор первого действия вклинивается в финальную картину несколько неожиданно. Есть основания предполагать, что вначале он должен был быть использован именно в последней картине.

[3] Обычно аккуратный либреттист задержал на один день присылку текста седьмой картины.

Редко Чайковский сочиняет оперу от картины к картине. Вот, например, процесс сочинения оперы «Орлеанская дева». 10 декабря 1878 года опера начата с одной из кульминаций — появления Иоанны в Шильонском дворце — с середины *второго* действия. 3 января была закончена вторая половина *первого* действия, начатая также с середины акта — кульминационного момента: народ в страхе бежит от преследующих англичан. 8 января заканчивается все *первое* действие — дописывается его первая половина. 14 января заканчивается первая половина *второго* действия. 23 января сочиняется *первая* половина *третьего* действия, начатая непосредственно со сцены битвы и первой встречи Лионеля и Иоанны. На другой день, оставив незаконченным третье действие, Чайковский переходит непосредственно к любовной сцене Лионеля и Иоанны—началу четвертого действия. 31 января дописывается третье действие, а 22 февраля — вся опера.

При сочинении «Пиковой дамы» Чайковский был связан отсутствием полного текста либретто. Как известно, выезжая во Флоренцию, композитор мог взять с собой только две картины готового текста (в основном созданные Модестом Ильичом для композитора Кленовского). При отъезде либреттисту было дано «задание»: прежде всего написать текст *четвертой* картины, и по получении ее Петр Ильич тотчас же принимается за «капитальную» сцену четвертой картины и лишь затем сочиняет третью картину. Сочинение «Мазепы» начинается с третьей картины (сцена Марии и Мазепы), затем, судя по многим данным[1], композитор переходит непосредственно к последней картине и только потом сочиняет первую.

Сочинение картины в большинстве случаев также осуществляется прямо с кульминационного пункта сквозного действия. В этом можно было убедиться уже на примере «Орлеанской девы». Пятая картина «Пиковой дамы» была начата также непосредственно со сцены появления призрака («стук в окно» — кульминация и тектонический центр картины). При сочинении четвертой картины той же оперы, композитор от первого раздела (Герман один) переходит непосредственно к сцене смерти и лишь потом начинает сочинение раздела «Графиня одна». Интермедия третьей картины появляется на свет раньше другого текста картины. Сочинение «Иоланты» было начато с середины действия — любовной сцены Водемона и Иоланты. Такие же примеры наблюдаются почти во всех операх, особенно «послеонегинского периода».

Установив основной принцип именно такого процесса сочинения, нетрудно сделать вывод: главная задача композитора — *почувствовать сквозное развитие идеи*,

---

[1] Порядок записей в записной книжке, письма к Модесту Ильичу 1882 г.

его опорные точки, вершины, прежде всего приняться за их музыкальное воплощение и лишь потом приступить к эпизодам подготовки кульминаций.

IV

Из первой главы мы уже знаем основные типы архитектоники картин. Первый из них построен на принципе чередования драматических сцен — опорных пунктов развития сквозного действия и «отстраняющего» фона. Обычно такой тип характерен для завязки и нарастания действия (первая, третья картины «Пиковой дамы», первая картина «Чародейки», первая картина «Мазепы», первая, третья, четвертая картины «Евгения Онегина» и т. д.). Второй тип представляет сочетание «отстраняющего фона» в первой половине картины и большой драматической сцены во второй половине (вторая и восьмая картины «Пиковой дамы», четвертая картина «Чародейки», четвертая картина «Мазепы» и т. д.). Третий тип встречается в конструкции картин с предельным драматизмом, в так называемых «капитальных сценах», в которых действие уже не может быть раздроблено «нейтральным» материалом. Здесь все целиком посвящается развитию только главного драматического материала[1]. Это обычно вершины сквозного действия (пятая картина «Пиковой дамы», вторая, пятая, седьмая картины «Евгения Онегина», третья картина «Мазепы», третий акт «Чародейки» и т. д.).

Основная задача таких «капитальных» сцен заключалась в столкновении двух противоречивых начал и выявлении «движения» характера. В результате этого развития в конце сцены характер или оба контрастных образа-героя оказывались уже в новом состоянии, новых отношениях друг к другу; тем самым изменялось соотношение основных драматических сил, определялся новый этап развития идеи произведения.

В большинстве случаев метод развития этих «капитальных сцен» основан на двух принципах: первый — основной герой подвергается воздействию со стороны носителя «агрессивной» силы (сцена Марии и Любови, сцена Кумы и Князя, сцена Ангелов и Иоанны, сцены Лионеля и Иоанны, сцена призрака и Германа), и второй — источник (импульс) движения находится внутри самого героя (или героев). Почти всегда такого рода сцены связаны с обнажением внутреннего мира героя (или героев), в них раскрывается воздействие на психику героя

---

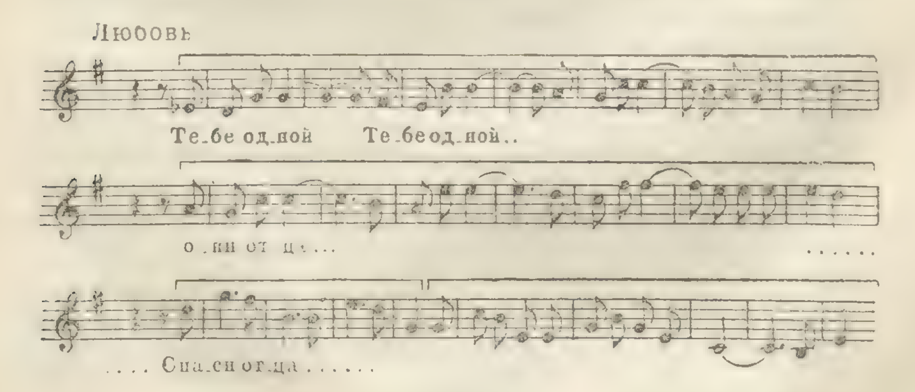
[1] Лишь иногда на момент появляется материал, иной по характеру, но психологически тесно связанный с развитием «драматического зерна» (романс Графини в четвертой картине «Пиковой дамы», эпизод рассвета в «Евгении Онегине»).

какой-либо преследующей его мысли, чувства; большей частью это сцены-монодрамы (сцена Татьяны во второй картине, сцена № 13 в «Пиковой даме», сцена Кумы и Княжича, заключительная сцена Татьяны и Онегина и т. д.). Эти два принципа сцен определяют и два различных метода построения музыкального сквозного действия в «капитальных» сценах. Обратимся к примерам.

Я уже останавливался в первой главе на работе Чайковского над текстом и конструкцией сцены Любови и Марии. Учитывая будущее музыкальное развитие этой сцены, композитор с большой настойчивостью и упорством старался достигнуть максимальной лаконичности и вместе с тем предельной выпуклости «основного зерна» сцены, ее сквозного действия. Посмотрим, как это окончательно осуществилось в клавире (см. схему I на стр. 47).

Прежде всего обращает на себя внимание построение «а»— «тебе одной...» («25а», «43а», «18а»). Это основной мелодический образ, отличающийся ясной оформленностью мелодического рисунка (именно о б р а з!), одной определенной тональностью; это тот самый лейтмотив, музыкально-смысловое «зерно» сцены, о котором я говорил в первой главе. Сохраняя единство, каждое последующее проведение его отлично от предыдущего, более «динамизировано».

Динамизация основной темы осуществляется следующим образом: сама тема, — так же как очень многие эмоциональные по своему значению музыкальные образы, лейтмотивы, — делится на две половины. Первая — динамическая — носит характер «предъикта». Все ее элементы характеризуются активностью, обладают большими возможностями для развития (секвенцеобразно повторяемые, — непрерывно восходящие к о р о т к и е мотивы, две последовательно восходящие волны, органный пункт на доминанте, хроматическое противосложение и т. д.):



Вторая ее половина представляет кульминацию *(g)* и «постъикт» (четырехтакт нисходящих секвенций и суммирующий пятитакт). Таким образом, мелодический характер второй половины противоположен первой, он гораздо менее активен. Это подчеркивается и гармонизацией (преимущественно тоника, отклонение в параллельную тональность)[1].

В первой главе я уже указывал, что при проведении сквозного лейтмотива Чайковский последовательно повышает эмоциональный «тонус» сцены при каждом появлении «зерна». И в этой сцене второе появление лейтмотива сцены — «тебе одной» отличается целым рядом новых признаков. Композитор тектонически расширяет период до 43 тактов. Это осуществлено за счет развития второй половины темы: ее заключительный суммирующий пятитакт преобразуется в новую восходящую волну, заканчивающуюся более высокой кульминацией (первая кульминация — *g*, вторая — *as)*; она естественно вызывает и более сложную гармонизацию (отклонение в обычную при расширении субдоминанту — *as* и более расширенное заключительное суммирующее построение на тоническом квартсекстаккорде). Все эти изменения создали и большую закругленность всего ариозо. Если в первом случае каденция в e-moll непосредственно переходит в речитатив Марии («Какой отец? Какая казнь?»), то во втором случае ариозо заканчивается обычной каденцией в основной тональности.

Третье появление музыкального «зерна» предусматривает новую ситуацию: Мария, наконец, поняла упреки матери («Сегодня казнь, отца убьют, и я всему, всему виною!»). Она как бы в забытье повторяет основной мотив, который до сих пор проходил только в партии матери. Этим самым, очевидно, композитор хотел подчеркнуть факт осознания Марией смысла упреков матери.

Эта новая ситуация позволила Чайковскому внести новые факторы усиления эмоционального напряжения в проведении «зерна» сквозного действия. Теперь он ограничивается проведением только первой, динамической половины мотива, тем самым не давая ощущения законченности ариозо, все более и более повышая его эмоциональный уровень. Уже введение более высокого голоса (сопрано) дает возможность композитору перенести повторение первой половины ариозо на терцию вверх (из G-dur в H-dur), тем самым он ввел более напряженную тесситуру и, в частности, еще более высокую

---

[1] Подобная структура темы, состоящей из двух контрастных половин, из которых первая максимально активна, вторая же временно нейтрализует, разряжает напряжение первой половины, весьма характерна для всех эмоциональных, развивающихся в дальнейшем вокальных тем Чайковского (например, тем любви).

СХЕМА 1

Реч. Марии	Реч. и орк.	Ариозо Любови	Оркестр	„Тебе одной"
9-21 —	7 —	15 a¹ —	6 —	25 a —
d-a-d	a	e	e-g	G-c

Речитатив Любови	„Тебе одной"	Реч. Марии	Реч. Любови	„Тебе одной"
— 24 - 24 - 14 —	43 a —	10 —	21 —	18 a
з-fis fis fis-Es	G	G-d	d-g	G

Реч. Любови	Лейтмотив казни	Заключение
6	8	19
e	d	e

«а» — предвестник «а».
«а» — музыкальный образ драматического зерна сцены «Тебе одной».
Цифрами указано количество тактов. Нижняя строка дает тональный план сцены

СХЕМА 2

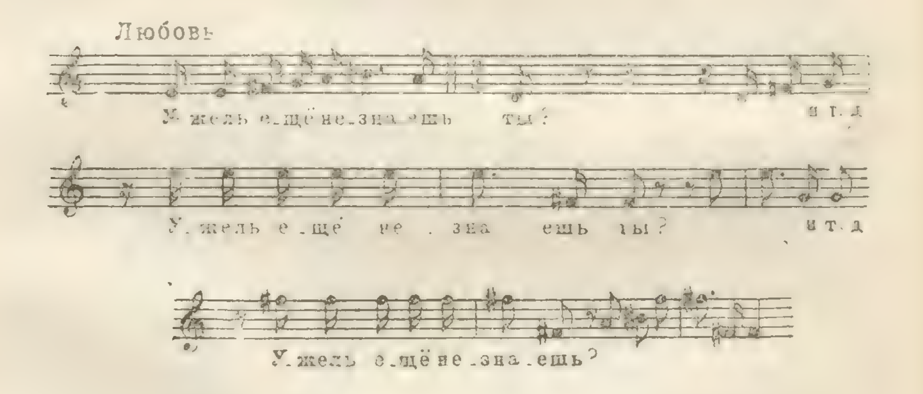
Речитатив			Оркестр				Речитатив		Речитатив		
25	—	22 A	— 8 —	25 B	—	28 A	—	5	—	4	— 4+B-9B.
c-f		c		Es-c		c					Es-Es

A — хор ангелов — призыв.
B — ариозо Иоанны.

кульминацию (в первом случае *g*, во втором *as* и в третьем *h*)[1]. Если же иметь в виду появление нового выразительного контрапункта: ритмическую фигуру валторн (триоли), резко акцентированные динамические оттенки (FF-FFF), — новое более напряженное и острое звучание «лейтмотива» сцены в третьем его проведении станет вполне очевидным.

Но Чайковский не останавливается и на этом: после семитакта, в котором оркестр «закрепляет» эмоциональную вершину третьего проведения, появляется маршеобразная тема казни, дающая возможность закончить всю сцену на еще более высоком эмоциональном уровне (в частности, отмечу весьма редкое для вокальных партий опер Чайковского с е к у н д о в о е соотношение двух голосов в верхнем регистре).

Каждому из этих проведений музыкально-смыслового «зерна» предшествуют эпизоды, эмоционально подготавливающие его появление. Обычно это речитативы Любови. Принцип построения их примерно одинаков — остро найденная мелодическая фраза несколько раз повторяется, в каждом случае постепенно повышаясь[2].



Наиболее «обнаженно» этот принцип проводится в речитативном эпизоде между вторым и третьим проведением «лейтмотива» сцены. Весь речитативный эпизод делится на три «волны»; каждая из этих волн представляет все повышающуюся фразу мелодического речитатива, очень близкую к бытовому языку — интонациям упрека:

---

[1] Кроме того, изменена гармонизация этой кульминации — впервые она на тонической функции.

[2] Так как это речитатив, то фраза не обязательно точно повторяется — важно соблюдение мелодического контура, схемы.



Таким образом, вершины этих фраз непрерывно восходят: в первой волне — *a*, во второй — *c*, в третьей — *d*. Помимо создания таких речитативных «волн», композитор заканчивает каждую из этих волн повторением мотива — «ужель еще не знаешь ты?». Вершины этой фразы-«зерна» также соответственно растут: *b*, *e*, *fis*, *gis*. Это своеобразные эмоциональные предъикты, которыми композитор подготовляет вступление основного мотива сцены — «Тебе одной» [1].

В первых двух постъиктах композитор лаконично показывает реакцию Марии после проведения лейтмотива сцены. В первый раз это гениальная фраза Марии в e-moll: «Какой отец? Какая казнь?», во второй раз — фраза: «Ах, что со мной? Отец!». В третьем случае — это уже реплика матери (так как теперь лейтмотив проводится в партии Марии): «Дитя мое!» Главная роль в этих постъиктах принадлежит оркестру, особенно во втором и третьем случаях. Здесь используется очень характерный для эмоциональных оркестровых постлюдий прием секвенцеобразного развития одной выразительной мелодической фигуры на фоне острого, синкопированного ритма [2].

Таким образом, принцип развития всей этой сцены представляет следующую схему амфибрахического цикла: предъикт (эмоционально возбужденный речитатив Любови), лейтмотив-«зерно»—«Тебе одной...» и постъикт (реакция Марии). Это построение повторяется в течение всей сцены три раза.

Остановлюсь кратко на тональном плане сцены.

---

[1] Помимо речитативных предъиктов, важную роль играет и оркестр; так, например, между первым и вторым проведением появляется лейтмотив Мазепы; его развитие также служит средством, увеличивающим эмоциональное напряжение.

[2] В частности, мелодическая фраза после второго проведения лейтмотива, с ее острым и выразительным интервалом ноны, предвосхищает репризу ариозо «Прости, небесное созданье».

Основной, «сквозной» тональностью сцены является G-dur. Она появляется во всех трех случаях проведения «зерна». Но параллельно мелодическому развитию гармонизация с каждым разом все более усложняется (второе появление G-dur осложняется отклонением во вторую пониженную ступень, третье появление приводит к модуляции из G-dur в H-dur.

Речитативные, предъиктовые эпизоды почти во всех случаях отличаются кругом субдоминантовых и доминантовых минорных тональностей, a-, d-, e-, fis-moll, все более обостряющихся по мере приближения к основной тональности. Так, например, наиболее продолжительный речитатив перед третьим появлением «зерна» построен следующим образом: d-moll, хроматическая модуляция в e-moll, хроматическая модуляция в fis-moll.

В дальнейшем секвенцеобразное движение неминуемо привело бы к G-dur, т. е. основной тональности, но композитор, пользуясь энгармонизмом доминант-септаккорда, модулирует в e-moll и уже затем, как обычно, через вводный септаккорд приходит в основную тональность G-dur. Такой же принцип секвенцеобразного подхода к основной тональности с обострением в самом предъикте встречается и в других речитативных «вводящих» эпизодах (перед вторым и первым появлением темы).

Теперь становятся ясными и общие принципы проведения сквозного действия сцены: 1) наличие четырех кульминаций, вершин, опорных точек сквозного развития сцены (из которых три построены на одном лейтмотиве — «Тебе одной»), четырех предъиктовых построений — эмоциональных волн, подготавливающих появление «зерна», и четырех «постъиктов» — реакция Марии — главного объекта действия; 2) следуя закону «повторных комплексов», каждая последующая «волна» подготовки становится все продолжительнее, напряженней, значительнее, чем обусловливается и последовательно восходящая линия самих сопряженных вершин; 3) «волны» подготовки складываются из эмоционально-возбужденного речитатива (в пределах которого также соблюдается принцип эмоциональных волн) и оркестрового развития соответствующих музыкально-смысловых образов (лейтмотив Мазепы, казни и др.). Вершины же (проведение «зерна») характеризуются более определенными, закругленными мелодическими построениями.

Аналогичный принцип построения без труда обнаруживается и в ряде других сцен. Таков, например, финал первого действия «Орлеанской девы» — одна из наиболее важных сцен этой оперы. В ней раскрывается процесс созревания решения Иоанны встать во главе французского войска. На стр. 47 помещена структурная схема этой сцены (см. схему 2 на стр. 47).

Несколько иная драматическая ситуация (по сравнению с только что разобранной сценой) внесла свои коррективы и в принципы проведения сквозного действия.

Разберем другие виды проведения сквозного действия в сценах.

Сцены, в которых отсутствует носитель «внешней» воздействующей на героя силы. Это — монодрамы, в которых все целиком подчинено внутреннему «движению», раскрытию психологического процесса.

Одним из ярчайших образцов таких сцен является сцена письма из второй картины «Онегина». Она отличается максимальным разнообразием, перед слушателем раскрывается целая гамма переживаний молодой девушки: восторг сменяется печалью, уверенность — сомнениями и т. д. Именно это необычайно тонкое ощущение *движения* чувств делает эту сцену поистине гениальной. Но при всем разнообразии чувств девушки одно из них — любовное обращение к Онегину — играет ведущую, главную роль. *Укрепление* этого чувства и есть *сквозное действие всей сцены*. Как же разрешает композитор принцип сквозного развития в этой сцене.

Обратимся к ее схеме (см. схему 3 на стр. 52).

Вновь мы замечаем «зерно» сцены — *ведущее состояние* героини — обращение к Онегину (А). Его музыкальная основа — один мелодический контур, основанный на «бытовой», речевой интонации обращения, причитания, с характерной «вершиной — источником» [1] и нисходящим звукорядом от тонической терции до квинты:



Но, так же как это было в описанных ранее случаях, композитор и здесь достигает разнообразных эффектов в развитии

---

[1] Термин проф. Л. Мазеля.

СХЕМА 3

1-е построение

Вступление		Оркестр		Ариозо		Оркестр		Письмо	Обращение к Онегину
6	–	9	–	18	–	12	–	26 B	7c – 23B – A
E		Des		Des		cis-a		d	a d

2-е построение

Уверенность	Уверенность	Обращение к Онегину	Речитатив, Сомнение	Уверенность
12 D	12 D^1	12 A^1	13	31 D^2
c	E-F	Des-Ges	c	C-E-Es

3-е построение

Обращение к Онегину	Речитатив. Лейтмотив	Обращение к Онегину		Заключение. Решение
14 A^2	15	29 A^3	24 A^3	17
Des		Des	Des	Des

[1] A — эпизоды обращения Татьяны к Онегину. D — эпизоды уверенности.

«зерна» в зависимости от конкретной ситуации. Так, первое его появление встречается еще в d-moll'ном эпизоде «Зачем, зачем...» (23 В—А) [1]. Это еще собственно не тема как целостный музыкальный образ, — это становление темы в мелодическом речитативе: ее интонации — скорее речитативное parlando, но контуры темы вырисовываются уже достаточно ясно. Подчиняясь модуляционному плану мелодического речитатива, гармоническая основа темы также еще не совсем ясна [2]. Второе появление «зерна» (12 А [1]) уже значительно определенней; оно отлично также и по эмоциональной окраске; в первом случае обращение-упрек, теперь это — обращение-воспоминание («Ты в сновиденьях мне являлся...»). Проведение темы отличается особой мягкостью, нежностью звучания, как бы передающей легкую грусть, взволнованность героини. Татьяна словно пытается остановить и задержать в памяти это чудное мгновенье.

Ход от терции к квинте «растянут» на шесть тактов, мелодическая линия спуска лишена «прямолинейности», она вьется и как бы спиралью опускается вниз, интервалы между отдельными звуками не превышают расстояния терции. Резко отлична и гармонизация; мелодия окрашена мажором, от «вершины-источника» — терции тонического септаккорда она медленно нисходит вначале к квинте новой тоники Ges-dur, а затем, прежде чем окончательно опуститься до квинты доминант-септаккорда, она проходит через мягкую последовательность двух субдоминантовых септаккордов (шестая и вторая ступени). Все это придает основному мелодическому «зерну» совершенно новое, мягкое, нежное, колышащееся звучание. Наконец, третье и четвертое проведение лейтмотива сцены (44 А [3], 53 А [3]) приобретает опять-таки новый оттенок. На этот раз обращение Татьяны носит гораздо более порывистый, может быть, даже несколько «надрывный» характер. Спуск становится вновь более прямолинейным, тектонически сокращаясь до трехтакта, гармонизация — гораздо более жесткой (I—VI—I). Подобная гармонизация спуска от тонической терции к квинте, но в минорном ладу, встречается у Чайковского почти во всех эмоционально-взволнованных, большей частью трагического настроения, эпизодах. Так, например, в «Онегине», кроме сцены Татьяны, — еще в двух случаях: в арии Ленского и в заключительной сцене (как оркестровое сопровождение на словах Татьяны — «Я плачу»).

---

1 Тема письма контрапунктирует в оркестре.

2 Прообраз темы гармонизован минорным звукорядом, конечный звук мотива гармонизуется не как тоническая квинта, а как терция параллельного мажора.



Эта предельная лаконичность и жесткость гармонизации, очевидно, вынудила композитора добавить к основному «зерну» дополнительный, второй трехтакт. На смену статичному, плагальному обороту основного мотива появляется доминантовая гармония, благодаря которой появилась возможность продолжения мелодического движения, в частности появляется ещё одно повторение основного «зерна» первой половины мотива (см. пример № 9 на стр. 51).

Все эти краткие замечания касались главным образом различной структуры «зерна» в зависимости от конкретной музыкально-драматической ситуации. Но не менее разнообразны и методы его развития. Достаточно хотя бы указать на третье и четвертое появления лейтмотива сцены. Все более расширяются периоды-обращения к Онегину: третий — 44 такта (с оркестром) и четвертый — 60 тактов (с оркестром). В последнем случае (так же как это было и в сцене Марии и Любови) композитор прибегает к своему излюбленному приему расширения в эмоциональных эпизодах — через построение амфибрахического цикла [1]. В каденции оркестр tutti подхватывает и проводит marcato тот же лейтмотив сцены (тема у трубы solo). Так создается своего рода «крупный план» основного «зерна» и конечная точка, итог сквозного развития сцены; после этого следует короткое резюме: Татьяна решается отдать свою судьбу в руки Онегина.

Из приведенной схемы мы также видим, что вся сцена «письма» представляет цепь трехчастных построений, составляющих благодаря динамизированным репризам единую нарастающую линию к главной кульминации — Des-dur. В каждом из трех построений (d-moll—C-dur—Des-dur) все больший удельный вес занимает именно «зерно» сцены: в первом (d-moll) «предвестник» зерна появляется в репри-

[1] Я уже указал выше на дополнение, которое придал Чайковский «зерну» при третьем его появлении. Этот короткий лаконичный мотив валторны служит мелодической основой предъикта — подхода к вершине («Я жду тебя»), после которого следует обычный постъикт — ступенчатое (также секвенцеобразное) снижение.

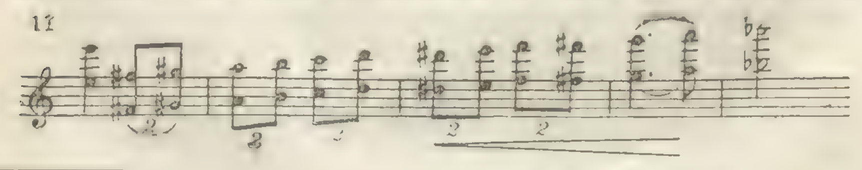
зе как речитативное противосложение к основной теме d-moll в оркестре; во втором — трехчастном построении (C-dur) проведение «зерна» в Des—Ges-dur представляет уже самостоятельный раздел — среднюю часть, и, наконец, в третьем построении «зерно» является основным тематическим образованием (экспозиция и динамизированная реприза).

Несколько слов о «сквозной» тональности сцены Des-dur, обычной для Чайковского тональности восторженного пафоса, просветления. Она появляется впервые раньше самого лейтмотива сцены, в первом эмоциональном ариозо «Пускай погибну я». Это как бы данный «тезис» всей сцены, «камень, брошенный в воду» и вызывающий волнение.

Первое появление лейтмотива в d-moll, очевидно, обусловлено общей тональностью эпизода письма (реприза трехчастной формы — 26В—7С—23В).

Второе появление уже гораздо ближе к сквозной тональности. Это Ges-dur, причем роль его доминантовой гармонии (трезвучия Des-dur) оказывается чрезвычайно важной — именно она «окрашивает» основные опорные звуки лейтмотива сцены. И, наконец, в третьем и четвертом появлении лейтмотива, когда контур сквозного мотива-«зерна» принял окончательную форму, тональность Des-dur становится «безраздельно» господствующей, лишь один раз следует отклонение в f-moll (последнее колебание, сомнение), и затем снова до самого конца Des-dur прочно укрепляется [1].

Подготовка второго и третьего проведения сквозного мотива осуществляется через однородный тематический материал — эпизоды «уверенности» (12D, 12D[1] и 31D[2]). Это как бы две последовательно восходящие волны, построенные на одинаковом мелодическом материале («Нет, никому на свете...», «Не правда ль я...»). Во второй «волне» основным носителем музыкального образа становится оркестр. Во втором разделе этого предъиктового построения оркестр имитационно повторяет два основных мотива в более высоком регистре, причем в самый последний момент непосредственно перед вступлением «сквозного» лейтмотива второй его субмотив (вторая половина темы предъиктового построения) как бы «развертывается», достигая еще более напряженного регистра.



[1] В самом конце он подчеркивается обычным для Чайковского приемом временного ухода перед кульминацией в терцовые, субдоминантовые ряды.

Если тональный план первой волны: C-dur—a-moll—b-moll —(F-dur), то второй: C-dur—e-moll—fis-moll—as-moll—a-moll —F-dur.

Таким образом, в этой сцене мы вновь встречаем принцип «повторных комплексов», прием последовательно восходящих и расширяющихся волн, подготавливающих появление основного мотива сцены — «зерна» ее сквозного действия.

V

Я уже отметил ранее, что проведение сквозного действия в каждом драматическом произведении не исключает, а скорее предполагает эпизоды «нейтрального» материала. Они необходимы для разных целей. Во-первых, как временное «отстранение» главной драматической интриги. Во-вторых, как отдых для зрителя-слушателя. В-третьих, как фон для развития основной интриги. В-четвертых, как контрастирующий материал к эпизодам драматической интриги и т. д.

В опере значение этих качеств (особенно первых двух) возрастает, ибо большая сила эмоционального воздействия, синтетический характер оперного искусства требуют в гораздо большей степени эпизодов «разряжения», отдыха слушателя.

В жанре лирико-психологической оперы таким «нейтральным» материалом в большинстве случаев служат картины природы, комические эпизоды, танцы, бытовые народные сцены [1]. Сцена завязки и развития интриги на фоне бытовых сцен в «Евгении Онегине» (четвертая, шестая картины), «Пиковой даме» (первая, третья, седьмая картины), «Мазепе» (первая картина) и др., использование жанровых, народных сцен как контрастирующего фона (хор девушек в третьей картине «Онегина», финал «Чародейки», «Пиковой дамы» и др.) — все это вероятно результат известного влияния драматургии французской лирической оперы [2].

Широко пользуется Чайковский и приемом «отстранения» драматической интриги. Причем применение этого приема, как я уже указывал, обычно встречается в двух вариантах: эпизоды развития основной драматической интриги «чередуются» с «нейтральными» — жанровыми сценами. Этот прием встречается обычно при завязке действия — в первых, реже во вторых картинах («Чародейка», «Пиковая дама» и др.). В последующих картинах развитие драмати-

---

[1] В то время как в «социальной» опере именно отдельные социальные группы являются обычно носителями сквозного действия, в психологической опере быт, народные сцены почти всегда понимаются как явления «внешнего» порядка.

[2] В письме к Рубинштейну Чайковский прямо указывал на сознательное заимствование из «Фауста» Гуно ситуаций для «Онегина» (первая и третья картины).

ческой интриги требует насыщенных, концентрированных сцен, не допускающих дробления их материалом «отстранения». Содержание, сила воздействия драматических эпизодов на слушателя делаются все острее, значительнее, и нейтральный, «отстраняющий», материал концентрируется теперь уже только **перед** этими драматическими сценами. Чем значительнее, «кульминационнее» эта драматическая сцена, тем больше, значительнее «отстраняющий» материал. Такова интермедия и вообще вся третья картина оперы «Пиковая дама» (перед четвертой и пятой картинами оперы), сцена Лизы с подругами перед заключительной сценой второй картины, сцена карточной игры перед трагическим финалом той же оперы, сцена пьяного казака перед казнью в «Мазепе», танцы перед эпизодом ссоры Мазепы с Кочубеем, танцы и хоры перед кульминацией третьего действия «Орлеанской девы», танцы, куплеты Трике перед ссорой Онегина и Ленского в четвертой картине «Евгения Онегина» и др.

Музыкальный материал этих эпизодов не всегда бывает действительно нейтрален. Очень часто эти жанровые эпизоды служат не только для «отстранения», но и для характеристики той или иной обстановки действия. Таковы, например, скромный вальс или мазурка в доме Лариных и пышный полонез в столичном дворце Гремина, дуэт Полины и Лизы в «Пиковой даме», написанный в духе романсов начала XIX века, или целая вереница стилизованных русских песен в первом акте «Чародейки».

Нередко сам композитор ищет и находит такой материал. Так был найден для куплетов Трике французский романс de Boplan или канты Козловского для хоров третьей картины «Пиковой дамы», или, наконец, французская песенка «Vive Henri IV», метко характеризующая французскую придворную музыку середины XVIII века.

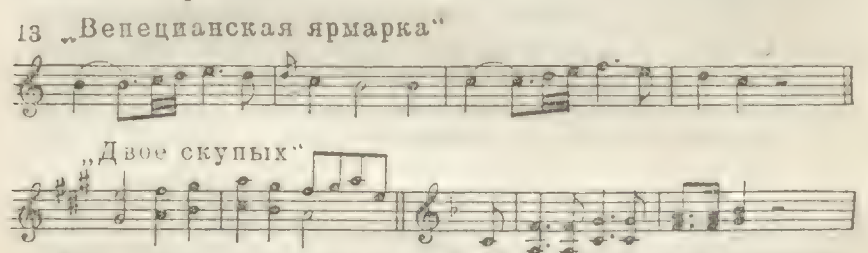


Перед отъездом во Флоренцию, имея в виду сочинение ин-

[1] См. Chants et chansons populaires de la France avec accompagnement de piano par M. H. Colet, professeur d'harmonie en Conservatoire, т. I. (Из личной библиотеки П. И. Чайковского в Доме-музее его имени в Клину).

термедии (третьей картины «Пиковой дамы»), Чайковский взял семь партитур, относящихся к XVIII веку. Это были партитуры: Сальери «Венецианская ярмарка» (она была задержана автором дольше других), Гретри «Ричард-Львиное сердце» и «Двое скупых», Пиччини «Дидона», Монсиньи «Дезертир», Астарита «Ринальдо» и «Грубиян» Мартина и Соляра. Из них, по имеющимся сведениям, были просмотрены оперы Сальери, Гретри и Астарита. Композитором было указано лишь одно заимствование для романса Графини в четвертой картине. Но, несомненно, ознакомление со старинными партитурами сыграло значительно более важную и существенную роль в создании интермедии [1].

Некоторые темы из взятых партитур (например, из «Венецианской ярмарки» Сальери, «Двух скупых» Гретри) по своему мелодическому рисунку и другим признакам имеют много общего как с темой дуэта, так и с некоторыми другими темами интермедии.



Возможность влияния этих тем кажется еще более основательной, так как налицо имеется и еще целый ряд общих черт между интермедией и просмотренными партитурами [2]. Так, например, если финальный хор интермедии не имеет прямого мелодического прообраза в партитурах, то сам характер его необычайно похож на заключительный хор из «Двух скупых» Гретри (грациозно-танцовальный характер мелодий, метр 6/8 (средняя часть), тональность A-dur — E-dur, аналогичная масштабная структура, характерное голосоведение в терцию и сексту, одинаковая инструментовка и т. д.).

Принципы инструментовки всей интермедии, без сомнения, также основаны на приемах просмотренных опер, особенно опер Сальери.

---

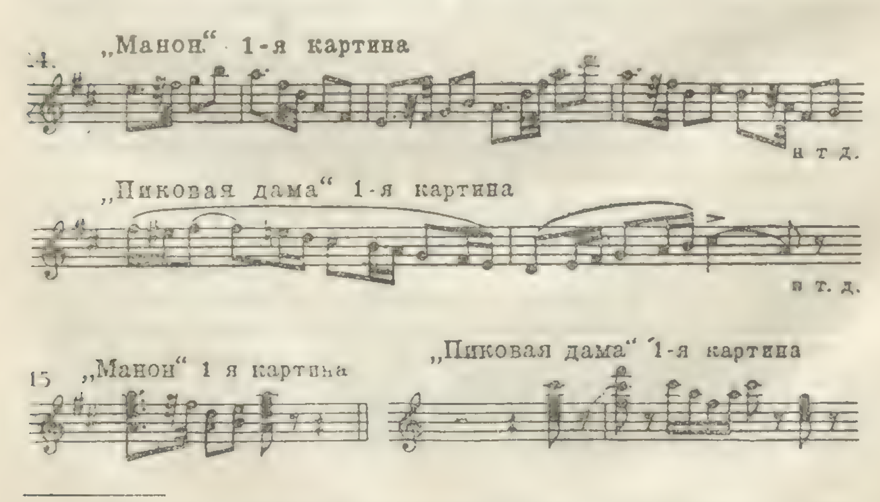
[1] С другой стороны, несомненна также и большая общность темы дуэта Прилепы и Миловзора с некоторыми темами из произведений Моцарта (25-й фортепианный концерт и Andante квинтета g-moll). Именно это сходство, а также запись Петра Ильича в дневнике: «по временам мне казалось, что после Моцарта ничего не существовало», дали повод Н. К. Рукавишникову опубликовать (в журнале «Советская музыка» № 3 за 1940 г.) статью о том, «Как создавалась Пастораль «Пиковой дамы».

[2] Прямого, сознательного заимствования вообще, вероятно, не было, ибо Чайковский имел обыкновение «погружаться» в мелодическую атмосферу нужного ему стиля и уже после этого работать над темами.

Но функцию «отстранения» могут нести не только жанровые эпизоды «нейтрального материала»; иногда эту роль играет и побочная драматическая линия. С этой точки зрения введение ее в оперный сюжет оправдывается Чайковским[1]. Например, эпизоды Ольги и Ленского в первой картине оперы несут именно эту «отстраняющую» функцию в сквозном развитии образа Татьяны, т. е. образа центрального, опорного для данного этапа развития идеи. То же значение имеют эпизоды в избе Солохи (сцена с мешками во второй картине) для сквозного развития основной идеи оперы «Черевички». Схематична драматургическая роль некоторых отдельных «концертных номеров», например, арии Гремина в шестой картине «Онегина», арии Елецкого в «Пиковой даме» и др.

Большей частью «отстраняющие» эпизоды, в противовес сквозным сценам основного драматического конфликта, представляют замкнутые построения, закругленные номера, нередко использующие инструментально-песенные формы: вступление и первый хор третьей картины «Пиковой дамы» — сокращенная сонатная форма, интермедия из той же оперы — пятичастное рондо, хоры «Чародейки» — вариации, ария Морозовой — рондо и т. д.

Тематический материал «отстраняющих» эпизодов, естественно, резко контрастирует с музыкальными образами драматических сцен. Не случайно поэтому, что очень часто, если не определенные танцовальные жанры, то мелодический рисунок, гармонизация и др. имеют много общего с аналогичными эпизодами из французских опер:



[1] Тогда как у Мусоргского побочная линия, перекрещиваясь с главной, тоже органически входит в общую линию сквозного действия.

Тональный план подобных эпизодов чрезвычайно прост: модуляционное развитие почти отсутствует, ограничиваясь отклонениями в тональности первой степени родства. Сам круг тональностей «нейтральных» эпизодов в подавляющем большинстве случаев ограничен диезными, мажорными тональностями G-dur—E-dur, тогда как тональный круг драматических эпизодов неизмеримо шире и характерен больше минорными, бемольными тональностями [1].

Гораздо более «активную» роль в сквозном действии играет психологически переосмысливаемый «нейтральный» материал. Его функция заключается в создании необходимой «атмосферы» ситуации. «Нейтральный» материал очень часто как бы конкретизируется, вовлекается в развитие сквозного действия. В первую очередь это относится к картинам природы [2]. Вспомним сцену грозы в финале первой картины «Пиковой дамы», в финале четвертой картины «Чародейки», вьюги во второй картине «Черевичек», утро во второй картине «Онегина».

Прием введения изобразительных картин природы широко используется и другими оперными драматургами, например, Мусоргским. Таковы его симфонические картины — вступление к «Хованщине», вступление к последней картине той же оперы («Шум леса»), вступление к «Сорочинской ярмарке». Но характерно, что все эти эпизоды являются как бы музыкальной «декорацией» будущего действия, в отдельных случаях — его смысловым эпиграфом («Рассвет»). У Чайковского, развивающего в этом отношении традиции «Ивана Сусанина» Глинки (особенно сцены в лесу); эти эпизоды тесно связаны непосредственно с драматическим действием — опорными точками сквозного развития. Так, например, сцены грозы являются в то же время главными кульминациями сквозного действия картин, сценами, раскрывающими смятение чувств героя (Герман в первой и пятой картинах «Пиковой дамы», Князь, Юрий — в финале «Чародейки», Вакула в «Черевичках» и т. д.). Сцена рассвета во второй картине «Онегина» есть в то же время вершина светлого, восторженного чувства Татьяны и т. д.

Благодаря такому «скрещиванию», эмоциональному наложению фона и драмы музыкальное «оформление» этих эпизодов также характеризуется переплетением чисто изобразительных мотивов и смысловых тем, музыкальных образов сквозного драматического действия. Так, в финале первой картины «Пиковой дамы» хроматические мотивы ветра, грозы контрапунктируют с лейтмотивом трех карт.

---

1 См. об этом ниже.

2 Этот прием впервые широко используется в романтической опере (например, «Волшебный стрелок» Вебера — сцена Агаты).



Вихрь в природе есть в то же время вихрь противоречивых мыслей и чувств Германа. Основная тональность эпизода «грозы» есть вместе с тем основная «сквозная» тональность всей оперы — h-moll.

Буря в финале «Чародейки» происходит не только в природе, но также и в душевном состоянии главных героев оперы, внешне изобразительные мотивы[1] органически сочетаются с глубоко трагической темой смерти Кумы.

Эпизод рассвета не имеет ясно выраженного мотива (если не считать наигрыша пастуха); весь эффект этого эпизода построен на напряженном, хроматическом подходе к C-dur. Эта тональность в данном случае играет роль не только светлой краски, но и смыслового выразительного средства.

C-dur почти всегда у Чайковского окрашивает эпизоды восторженного пафоса («О, милый друг» — сцена Марии и Мазепы, «О, слушай ночь» — сцена Лизы из «Пиковой дамы», «У кого такие косы» — в «Черевичках», «Есть чудеса» — в «Орлеанской деве» и др.). В данном случае его аналогичная смысловая роль подчеркнута автором еще яснее, выпуклее, так как в исходной точке сквозного действия всей второй картины (сцена разговора с няней) тема любви проходит именно в C-dur, а начиная с «рассвета», эта тональность становится сквозной тональностью всей картины до ее конца.

В финале утверждается полное торжество этой сквозной тональности через обычный уход в субдоминантовую сферу — A-dur—d-moll и последующий длительный доминантовый органный пункт. Этот финал служит итогом, вершиной сквозного действия всей второй картины — утверждением восторженного чувства девушки. Таким образом, становится понятным большое смысловое значение C-dur'ного эпизода рассвета.

Все эти примеры достаточно ясно говорят об условности реалистического воспроизведения музыкальных картин природы, о подчинении отдельного, чисто изобразительного эффекта общему драматическому замыслу. В этом смысле характерны некоторые изменения, внесенные в партитуру «Вакулы» при переделке ее в «Черевички». В первом вари-

---

[1] К сожалению, в «Чародейке» именно эти мотивы все же преобладают и тем значительно снижают уровень четвертого акта.

анте оперы изобразительные мотивы выоги (хроматические гаммки, тираты, тремоло и т. д.) сопровождали диалог Панаса и Чуба в первой картине, в сцене у омута — речитатив Вакулы. Такой метод приводил к тому, что голоса артистов почти не были слышны [1]. Поэтому в «Черевичках» Чайковский приходит к условной трактовке этих изобразительных эпизодов: реплики действующих лиц, даже такие, как «Ай, да мятель! Где ты?», излагаются без «изобразительного» сопровождения, и лишь лаконичными интермедиями, «взрывами» в оркестре между репликами композитор напоминает о том, что буря продолжается. Такой прием условного изображения фона был широко использован позже в соответствующих сценах «Пиковой дамы».

Но не только оркестровые изобразительные эпизоды вовлекаются в атмосферу сквозного действия оперы — это касается и многих хоров и сольных номеров. Так, например, как я уже частично указывал ранее, такие хоры, как первый h-moll'ный хор «Мазепы» «Я завью венок свой душистый», как «Не туча стелется по небу» — g-moll'ный хор второй картины «Чародейки» и другие хоры, служат не столько «нейтральным» материалом, сколько средством обрисовки состояния, настроения Марии в «Мазепе», Княгини в «Чародейке». Не случайно, что во втором случае сам композитор между двумя куплетами песни вводит реплику Княгини: «Распелись девки, перестали б, и без того тоскливо мне...». Таким образом, «фоновая» хоровая песня становится средством раскрытия психологического состояния героини, композитор как бы конкретизирует ее содержание. В этом отношении Чайковский значительно развивает традиции «Русалки» Даргомыжского.

Приведу один пример конкретизации «нейтрального» материала сольных номеров: романс Полины из второй картины «Пиковой дамы». Этот, казалось бы, «вставной» номер играет большую смысловую роль «предвестника» трагической судьбы Лизы. В радостной, веселой атмосфере девишника этот романс звучит как мрачное предзнаменование [2]. Романс Полины раскрывает перед слушателем непонятное тревожное состояние Лизы, хотя его поет не сама Лиза [3] и он лишен конкретного смыслового текста. Характерно,

[1] Кроме того, такое изложение чрезвычайно ограничивало возможности вокальной партии, ибо невольно приходилось считаться с секвенцеобразным движением в сопровождении и хроматическим рисунком его мелодических образов.

[2] Аналогичное значение имеет песня «По камушкам» в «Русалке».

[3] Во-первых, потому, что еще не осознано чувство, во-вторых, непосредственное выявление таких чуждых общей светлой атмосфере чувств именно Лизой было бы тоже неестественным. В устах Полины романс носит характер вставного концертного номера.

что в либретто Модеста Ильича этот романс был поручен самой героине, но композитор счел лучшим передать его исполнение Полине.

Значение этого романса как музыкального «эмбриона» будущей трагедии Лизы, ее предвестника, раскрывает нам целый ряд приемов, связывающих вторую картину с финалом оперы. Несомненна общность музыкального языка романса со многими характерными интонационными оборотами шестой картины, в которой развитие трагедии Лизы достигает высшей кульминации. Прежде всего обращает на себя внимание родство темы романса с основной темой шестой картины, темой, которую можно смело назвать музыкальным образом гибели, трагической судьбы Лизы. Гармоническая основа и той и другой темы — знакомая уже нам последовательность тоники и септаккорда второй ступени на тоническом органном пункте (см. разбор сцены Марии и Любови) [1]. Кроме того, сам мелодический контур обеих тем чрезвычайно родственен:



Настойчивое повторение примы тоники, затем достижение терцового звука и вновь возвращение к приме создают ощущение острого напряжения, обреченности. Та же черта — «обыгрывание» в мелодии интервала терции — роднит эту тему со многими аналогичными по эмоциональному содержанию мотивами инструментальных произведений, прежде всего симфонических.

Развитие этого романса представляет как бы три концентрических круга. В каждом из них последовательно выше кульминация, значительнее подход к ней и продолжительнее снижение. Первая кульминация лаконична, вторая представляет продолжительное отклонение в S_{IV} (обычный прием расширения). Но если снижение после первой кульминации носит волнообразный характер — мелодическая линия нисходит уступами, то вторая (главная) кульминация вызывает катастрофическое падение:



[1] Звук *as* в романсе Полины по существу вспомогательный к *ges*.

Этот пример показывает, что композитор и в пределах «отстраняющего» нейтрального материала, жанровой сцены использует эпизод побочного действующего лица с тем, чтобы раскрыть внутреннее состояние героини, процесс ее переживания, не прибегая к введению сольного номера с конкретным смысловым текстом. Кроме того, такая система эпизодов — «предвестников» является своеобразным приемом сквозного развития действия: и темой и методом развития такие эпизоды предвосхищают характер будущих опорных точек сквозного действия, подготовляя слушателя к их появлению.

До сих пор приводились примеры главным образом «пассивной» роли эпизодов, «нейтрального» материала в сквозном развитии действия — примеры создания «атмосферы», необходимой для данной ситуации сквозного развития. Но уже последний пример показывает, что «отстраняющий» материал может играть и активную роль в развитии действия.

Приведу пример еще большей конкретизации «нейтрального материала», органично включенного в развитие сквозного действия — шестую картину «Евгения Онегина». Как я уже указывал раньше, и в четвертой и в шестой картине Чайковский использует широко применяемые во французской (Гуно) и итальянской опере (Верди) приемы развития основной интриги на фоне (или путем чередования с ним) танцовальной бытовой музыки, жанрового материала. В частности и шестая картина «Онегина» построена именно на этом принципе: эпизоды сквозного действия чередуются с полонезом, экоссезами, вальсом. Но элегантный вальс, составляющий часть общего танцовального фона, в то же время служит смысловым музыкальным образом, как бы обобщающим новый, «светский» облик Татьяны [1]; необычайно чутко передает он «движение» состояния Татьяны и Онегина.

Вальс возникает одновременно с появлением Татьяны. На фоне обычных восьмитактных, квадратных построений проходит речитатив Онегина и Татьяны: удивление, волнение Татьяны, восхищение Онегина и т. д. Вся эта гамма чувств, возникшая в результате неожиданной встречи, почти целиком «проявляется» в разнообразном звучании вальса. Танцовальная «квадратность» нигде не нарушается, но сквозное развитие всего этого эпизода также несомненно. Первый восьмитакт (реплики хора, вход Татьяны) — экспозиция темы вальса Des-dur; следующий восьмитакт уже связан с речитативом удивленного Онегина. «Не может быть!» — восклицает он, и его волнение композитор тонко раскрывает

[1] Точно так же, как в первой картине очень похожий вальсообразный мотив характеризовал светский образ Онегина.

путем «активизации» сопровождения: вместо ожидаемой, как обычно, второй ступени Des-dur следует отклонение в третью ступень и соответственная интенсификация мелодии — скачок на сексту с опорой на ладово-неустойчивый звук — соль-бекар.



Очень лаконично в пределах того же четырехтакта (этого требует ж а н р о в ы й характер сопровождения) композитор вновь возвращается к основной тональности и фактуре изложения. Следующий, третий куплет излагается почти без изменений, если не считать заново возникнувшей фигурки аккомпанемента триолями (обычный предвестник волнения). Четвертый восьмитакт вальса сопровождает речитатив Татьяны и слова хора, поясняющего ей, что перед ней Онегин. Во второй половине этого восьмитакта (перед восклицанием Татьяны — «Евгений?!») сопровождение резко активизируется (отклонение во II низкую, появление выразительного восходящего противосложения у струнных и др.) и, наконец, пятый восьмитакт того же вальса представляет несомненную вершину всего эпизода: следует дальнейшая модуляция в C-dur — наиболее отдаленную тональность, основной мотив излагается в удвоении и т. д.; на второй четырехтакт этого «активного» проведения вальса приходятся и наиболее эмоциональные реплики Татьяны: «О, боже! помоги мне скрыть души ужасное волненье...». Еще одно проведение, и снова в новой тональности — Fis-dur — появляются отголоски основного мотива на словах Онегина «Так ты женат» [1]. Наконец, после арии Гремина, при появлении Татьяны вновь слышны отголоски вальса уже в основной тональности — Des-dur, и на словах взволнованного Онегина «Ужель, та самая Татьяна...» следует новая активизация жанрового материала средствами мелодического и тонального развития.

Таковы некоторые примеры, демонстрирующие разные стороны работы Чайковского над «нейтральным» материалом. Мы еще раз могли убедиться, что композитор использует «нейтральный» материал не только как «отстраняющий», пассивный, но и старается очень часто вовлечь его в атмосферу «сквозного» развития основной идеи произведения, а подчас сделать из него эффективное средство, выявляющее «движение» характера, состояние действующих лиц.

---

[1] Хотя вальсообразный ритм все время продолжается; таким образом, вальс как жанровый фон не прекращается.

VI

Я остановился на некоторых отдельных приемах проведения сквозного действия. Теперь обратимся к одному из примеров проведения сквозного действия в целом произведении. В качестве такого примера представляется наиболее целесообразным взять «Пиковую даму» — наиболее совершенную и показательную в этом отношении оперу. В этой опере сквозное развитие идеи проведено максимально последовательно, и это является одним из решающих признаков ее подлинного симфонизма. Все музыкально-выразительные средства оперы — мелодия, гармония, метро-ритмика, инструментовка и др. — используются в этом произведении исключительно лаконично и органично именно для проведения сквозного действия.

Обратимся к опере. Вначале разберем одну из ее картин — вторую картину оперы.

Вся картина ясно делится на две половины: от начала до заключительной сцены (отстраняющий материал) и от заключительной сцены до конца (драматические эпизоды сквозного развития идеи).

Первая половина состоит из четырех номеров: дуэт G-dur, романс es-moll, песня A-dur и ариозо гувернантки Es-dur. Все номера отличаются закругленностью, замкнутостью, «отдельностью»; три из них написаны в светлых мажорных тональностях. Однако и в этом фоне «отстранения» автор предвосхищает характер будущих драматических эпизодов. Атмосфера легкой грусти дуэта сгущается до глубокого трагизма романса Полины. В этом смысле «нейтральный» материал вовлекается в сквозное действие, и тем самым композитор уже значительно переосмысливает и расширяет замысел либретто.

Подлинное, органическое, активное развитие сквозного действия начинается с заключительной сцены. Прежде всего остановимся на музыкальном воплощении тех основных опорных точек драматического развития, которые были намечены совместно с композитором еще при создании либретто. Первая из них находится во второй половине арии Лизы (C-dur). Это — тектонический центр всей картины (318-й такт). Подходом к вершине—первой эмоциональной волной—служит большая сцена Лизы. Сцена начинается, как обычно, постепенным созданием «атмосферы» образа: тема Лизы («Откуда эти слезы») проходит несколько раз в оркестре, а затем уже появляется в голосе (трехчастное построение первой половины арии). Расширенная реприза через короткий речитативный эпизод приводит ко второй половине арии — возбужденному монологу (C-dur). Тональный план

также свидетельствует о резком переломе — создании новой ладотональной сферы:

a-d-g	c-f-(b)	b-Des-f	c-f-f	(D⟶)	C-dur
сцена подгот. к арии	экспозиция арии	средняя часть арии	реприза	речитатив	2-я часть

Цепь бемольных минорных тональностей по квинтам (субдоминанты) создает ощущение «погружения» и затем вновь «всплытия» на поверхность к светлому C-dur.

Восторженная, страстная кульминация C-dur резко «срывается» — начинается сцена Лизы и Германа. Вновь нарастает волна, которая в конце на второй кульминации приводит к опять-таки C-dur'ной коде fis-moll'ного ариозо Германа.

Период подготовки второй кульминации складывается из сцены Лизы и Германа e-moll—c-moll, оркестрового обобщения ее (c-moll), второй половины сцены F-dur и ариозо Германа fis-moll. Первая сцена представляет резкий перелом в развитии сквозного действия. Пользуясь термином К. С. Станиславского, ее можно было бы назвать эпизодом контрсквозного действия. Лиза видит в Германе не только любимого человека, но и носителя рока, своей трагической судьбы. Именно поэтому эта сцена очень напоминает сцену встречи Германа и Графини: ее драматургическая роль для образа Лизы аналогична. В первом случае (Герман — Графиня) страсть к картам неминуемо вела за собой гибель («бежать хотел бы прочь, но нету силы!»). Так и здесь, в этой сцене, Лиза предчувствует, что любовная страсть повлечет за собой смерть. Именно поэтому вся первая половина сцены Лизы и Германа характерна присутствием в ней почти всех музыкально-выразительных элементов состояния обреченности: тональность e-moll, почти непрерывное сопоставление первой и септаккорда второй ступени на тонической основе, обобщающий мелодический образ нисходящей секунды (задержание), обостренный предъемом, характерный лейттембр (кларнет и фагот), частое появление ритмической фигуры

 и т. д.

Заключением этой сцены служит оркестровый эпизод, в котором мелодический образ обреченности проходит на фоне лейтритма. В конце короткий мотив суммируется в непрерывно-ниспадающей, волнообразной линии. При сопоставлении этого эпизода со вступлением к четвертой картине, в котором аналогичная ситуация вызвала во многом общие музыкально-выразительные средства, общность рисунка и развития становится очевидной.



На этом заканчивается субкульминация — вершина контр-сквозного действия. Наступает обратный перелом: в точке золотого сечения всей картины возникает тема любви — важнейший образ «человеческого» начала. Она проходит два раза в оркестре и один раз в вокальной партии, составляя одну общую нарастающую линию. Но при втором проведении в партии Германа тема в кульминации «срывается». После прерванного каданса в Des-dur несколько изме-

ненная ее половина проходит в оркестре на тоническом органном пункте. Она сопровождает небольшой драматический эпизод. Лиза вновь делает тщетную попытку преодолеть роковое чувство («Уйдите! Уйдите!»).

Тонический органный пункт энгармонически становится доминантовым от fis-moll. Следует ариозо Германа. Благодаря динамизации куплетной формы это ариозо представляет в целом также единую нарастающую волну (динамизированная реприза — третий куплет), приводящую к C-dur'-ной коде второй (из трех главных) кульминации всей сцены.

Несколько слов о конструкции коды. С гармонической стороны кода представляет как бы непрерывно продолжающийся квартсекстаккорд C-dur'a [1]. Такой прием мы неоднократно встретим у Чайковского во всех эпизодах, в которых необходимо подчеркнуть наступившее р а з р е ш е н и е, и т о г развития и вместе с тем вершину его. И в данном случае драматургическая роль коды именно такова.

Более гармонизации важна мелодическая сторона этой кульминации. Мотив коды, без сомнения, является видоизменением основной темы ариозо. Но, несмотря на общность этих мотивов, какая огромная и поистине гениальная работа была проделана композитором для достижения н о в о г о качества, нового эмоционального звучания темы!

Тема ариозо «Прости, небесное созданье», принадлежит к одному из двух контрастных мелодико-гармонических комплексов всей оперы — «человеческому».

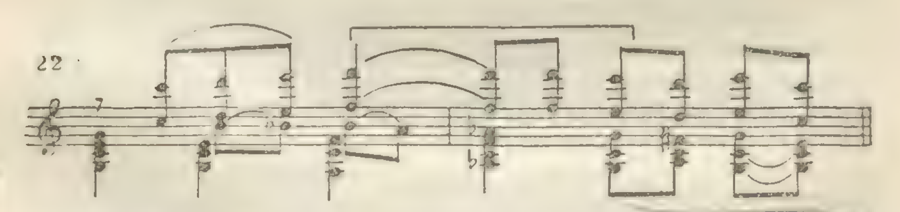


Наиболее характерными элементами этого комплекса являются два противоречивых (активное и пассивное) начала в мелодическом рисунке каждой темы. В данном случае активная часть темы представлена затактовым подходом к первой сильной доле, а пассивная часть — вторая половина темы— построена на настойчивом повторении примы тоники (три звука из пяти) с захватом терцового тонического звука (вспомним вступление к шестой картине). Кроме того, соединительная интонация *h-a*, объединяющая эти два субмо-

[1] Он особенно остро подчеркнут благодаря постоянному сопоставлению с остро звучащим вводным септаккордом с увеличенной секстой.

тива, также эмоционально родственна обобщенному мелодическому образу обреченности (нисходящая секунда — задержание). Все эти мелодические особенности темы обостряются благодаря ее гармонической основе (T—S—T). Плагальный оборот весьма характерен для гармонизации тем этого комплекса, для эпизодов состояния обреченности героя. И в данном случае чередование первой и четвертой ступеней на тонической басовой основе необычайно остро создает ощущение подавленности, тоски.

Изменения в коде были направлены к максимальному развитию активной части мотива и нейтрализации второй. Активный затакт остается, но его вершина, ранее гармонизованная субдоминантой, теперь, благодаря органному пункту в басу, окрашивается доминантово. Она звучит остро и напряженно. Поэтому и второй такт должен был претерпеть существенные изменения: необходимо было немедленно после задержанного, напряженного, два раза повторенного звука (см. пример 22) дать р а з р е ш а ю щ и й его терцовый тонический звук. Таким образом, в результате этого коренного изменения, вместо двух повторений примы тоники (в ариозо) оказалась повторенной мажорная терция C-dur'ной тоники, а находящийся в основном виде мотива, проходящий, неаккордовый звук второй ступени теперь используется автором для еще более острого подчеркивания тонического квартсекстаккорда и гармонизуется альтерированным вводным септаккордом (D_{7}).



Все эти лаконичные изменения мелодического и гармонического характера создали н о в о е качество темы. Теперь она звучит страстно, напряженно, радостно.

После кульминации наступает внезапный срыв—появляется Графиня. Вновь начинается эпизод контр-сквозного действия, проявление другого, противоречивого начала идеи. Но если в первом случае контр-сквозное действие концентрировалось на развитии образа Лизы, то теперь объектом контр-сквозного действия является Герман. Основным музыкальным образом, развивающим этот эпизод, служит тема карт в ее «атакующем», стаккатном виде. Острый, назойливый тембр стаккатирующего фагота как бы раскрывает перед нами движение мысли у спрятавшегося за портьерой Германа. Не случайно,

что тема карт появляется почти всегда тотчас же после реплик Графини, как эхо ее голоса. И как естественный результат этого «накопления» образа старухи следует припев баллады: тема роковой тайны и предчувствия гибели. Завершающим построением — субкульминацией всей волны контрсквозного действия служит, как и в первом случае, оркестровый эпизод h-moll, обобщающий реплику: «О, страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!». Впервые как смысловой образ в партитуре вступают тромбоны; на фоне лейтритма проводят они нисходящий мотив смерти с двумя характерными акцентированными восьмыми (вспомним разработку первой части шестой симфонии!):



Так же, как и в первом случае, «рычагом» для поворота ситуации и нарастания новой волны служит тема любви. Однако теперь она вступает на фоне лейтритма литавр — доминантового органного пункта. Это как бы отголоски промчавшейся бури, тень страшного призрака смерти. Поэтому и тема любви теперь кажется, словно омраченной большой, черной тенью. Как я уже указывал ранее, любовь впоследствии будет вовлечена в роковой круг, она послужит средством к достижению роковой цели, она же приводит к гибели и Лизу. Это предчувствие трагической развязки снова вызывает попытку Лизы вырваться из оков роковой для нее силы: вновь появляется e-moll, острые реплики-причитания: «Что вы хотите от меня...», «Сжальтесь, вы губите меня», также заимствованные из мелодического «арсенала» Германа. Последняя реплика контрапунктирует с ликующей второй половиной темы любви, еще более этим подчеркивая противоречивость чувства.

Но так же, как и в первой волне, страсть побеждает разум, сомнения постепенно исчезают, — волна продолжает нарастать и вновь приводит к «кодовой» теме. Эта волна значительно отличается от первой: в первый раз тема проходила неоднократно полностью, в новой волне нарастание главным образом построено на первой части темы (звенья секвенции). Именно поэтому третья волна оказалась гораздо более короткой, но и более напряженной, интенсивной. Мелодический рисунок коды остался тождественным, гармонизация ее изменилась, в основе ее теперь уж не квартсекстак-

корд C-dur'а, а тоническое трезвучие E-dur. Таким образом звучание приобретает более утверждающий, заключительный и вместе с тем более светлый характер.

* * *

Подведем итоги. Первая половина картины не играет активной роли в развитии сквозного действия. Это — отстраняющий материал перед концентрированным драматическим разделом. Но внутри этого материала намечаются «предвестники» будущего сквозного развития. Подлинное, активное развитие сосредоточено в заключительной сцене, занимающей две трети всей картины. Основной смысл сквозного развития идеи на данном отрезке заключается в том, чтобы показать победу взаимного чувства Германа и Лизы, несмотря на ряд препятствий. Поэтому вся сцена разделена на три основных раздела. Финал каждого из них знаменует последовательно укрепляющуюся победу любви. Вместе с тем, в каждой из кульминаций учтены конкретные условия данной драматической ситуации.

Большие эмоциональные волны, подготавливающие кульминации, в принципе являются «повторными комплексами», т. е. имеют тот же рисунок восходящей кривой, те же противоречивые силы сквозного и контр-сквозного действия. Вот схема каждого комплекса: 1) нарастание волны контр-сквозного действия; 2) субкульминация; 3) нарастание волны сквозного действия; 4) главная кульминация.

Если сила сквозного действия — эта сила любви — во всех трех эпизодах одинакова, то сила контр-сквозного действия каждый раз иная: в первом случае это внутренние сомнения Лизы, во втором — попытка Лизы противостоять страсти, в третьем — «страшный призрак смерти» (появление Графини). Каждая из последующих волн контр-сквозного действия — длительнее, каждая из последующих волн сквозного действия — интенсивнее, напряженнее. Основным «носителем» музыкально-смысловых образов в кульминациях, как обычно, является оркестр, ибо только он обладает как максимальной силой обобщения, так и чисто «техническими» возможностями «поднять» эмоциональный уровень до большой высоты, показать ведущее чувство «крупным планом».

Средства подготовки кульминации используются Чайковским исключительно лаконично и эффективно. Основную роль в этой подготовке играет тема — мелодический лейтобраз. Так, например, лейтобразом в первой и второй волне контр-сквозного действия является тема обреченного человека или «агрессивного» начала (первая волна — тема Ли-

зы, вторая — мотив обреченности, третья — тема карт[1]). Единым лейтобразом волн сквозного действия является тема любви, значение которой в развитии сквозного действия особенно велико. Не случайно, что ее первое появление приходится на точку золотого сечения всей картины.

Ладотональность также оказывается важнейшим фактором сквозного развития. Я приводил уже тональный план первой волны. Приведу схему второй и третьей:

Вторая волна:	e-c волна контр-сквозного действия	F-Des-fis-c волна сквозного действия
Третья волна:	g-d-fis-a-g-e-h волна контр-сквозного действия	E-F-E волна сквозного действия

К этим схемам необходимо добавить ряд существенных замечаний: волны контр-сквозного действия характеризуются большим значением тонических органных пунктов, волны сквозного действия, наоборот, почти целиком основаны на доминантовом органном пункте, причем напряжение повышается еще более благодаря длительному хроматическому подходу баса к вводным септаккордам. Именно поэтому для волн контр-сквозного действия показательны небольшие, но часто сменяющиеся тональные периоды, решительное преобладание терцовых, плагальных сопоставлений; для волн сквозного действия — наоборот. Из схемы становится также совершенно ясным смысловое противопоставление мажорного и минорного ладов, двух контрастных кругов тональностей, причем основные эпизоды — оркестровые обобщения — излагаются в главных сквозных тональностях оперы: h-moll/c-moll (E-dur/C-dur).

VII

Перейдем к анализу сквозного действия оперы в целом.

Абстрагируясь от отдельных перипетий сюжета, можно назвать два противоречивых начала всей оперы: сила рока, судьбы и сила стремящегося к счастью, но, в конце концов, обреченного человека. Антагонизм этих двух начал, как зерно, идею оперы, совершенно отчетливо сознавал композитор; он имел их в виду непрерывно, в течение сочинения всей оперы. Доказательства этого положения мною были приведены в начале этой главы.

Совершенно естественно, что для композитора-симфониста, каким был Чайковский, необходимо было прежде всего

[1] Наиболее значительная тема контр-сквозного действия вызвала и наиболее длительную волну.

обобщить эти два контрастных начала в соответствующих музыкальных образах. Именно это создавало возможность показать идею в развитии, в борьбе, т. е. музыкально организовать сквозное действие оперы.

Так и случилось на деле: композитор создает два контрастных музыкальных комплекса, отличающихся своими мелодическими, гармоническими, метро-ритмическими и другими свойствами. В каждом из этих комплексов есть наиболее яркие, концентрированные темы, обобщающие наиболее значительный важный образ противоречивых сторон идеи. В первом комплексе — тема карт; во втором — тема любви. Первая из них связывает роковыми узами Германа и Графиню, вторая — Германа и Лизу. Именно поэтому темы эти приобретают такое важное значение, становятся главными силами сквозного действия, основными музыкальными образами контрастных комплексов. Очевидно, также, что в силу именно такого их значения в них воплощены наиболее выпукло, рельефно характерные признаки обоих комплексов; они представляют подлинные эмбрионы музыкально-тематического развития всей оперы.

Разберем вкратце особенности этих тем и основные этапы их развития.

Экспозиция темы карт дана в опере в момент первой встречи основных героев оперы. Уже при первом появлении темы возникают, по крайней мере, три ее важнейших качества: тональность fis-moll, с характерным доминантовым органным пунктом, острый пунктирный лейтритм и «зловещий» тембр кларнета и фагота в низком регистре. Все эти три элемента в дальнейшем не только характерны для всех эпизодов появления этой темы, но каждый из них в отдельности оказывается важнейшим фактором сквозного развития. Ограничусь двумя примерами. Уже в первой картине, в заключительной сцене, когда резко нарушился душевный покой Германа, и его сознание начинает затемняться роковой мыслью о тайне карт, «носителем» мотива состояния («Я имени ее не знаю...»), мелькающего в стремительном вихре бури, служит зловещий лейт-тембр кларнета и фагота. Второй пример — во второй картине: когда, после появления Графини, возникает тема любви, она сопровождается глухим органным пунктом литавр в характерном лейтритме



Та же ритмическая фигурка мелькает и в наиболее ликующий момент — в финале второй картины, являясь предвест-

ником трагической развязки любви Германа и Лизы[1]. И таких примеров драматического взаимодействия двух контрастных комплексов можно привести очень много. На них я еще остановлюсь в дальнейшем.

Обратимся, однако, к конструкции основной темы — темы тайны трех карт. Ее мелодический рисунок предельно прост: три восходящих звена секвенции, очевидно, соответствуют трем картам. Подтверждением этого служит разделение их в момент игры Германа: каждое звено излагается во время ставки Германа на одну карту. Рисунок звена секвенции отличается остротой, «аэмоциональностью», «аскетичностью», «наступательностью», он во многом близок темам фатума, темам, противопоставленным человеческому миру.

В опере эта тема рока в мелодическом отношении имеет три главные разновидности. Первый, основной ее вид — последовательно восходящие квартовые ходы, с опорой на третий звук звена секвенции. Это наиболее «агрессивный», «наступательный» вид. В этом виде тема часто получает еще дополнительный звук на малую секунду вверх, обусловленный главным образом гармонизацией темы (см. ниже).

Второй вариант темы связан с нарушением постоянства интервалики внутри темы. Она становится более легкой, колкой (тема идет в уменьшении), почти всегда в изложении стаккатирующего фагота. Нарушение обычного интервала кварты происходит главным образом в третьем звене; оно доходит до интервала децимы. Обычно такой вид тема приобретает в эпизодах «внутренней атаки» психики Германа мыслью о тайне карт. Почти всегда, как итог такого изложения темы, за ней следует проведение припева баллады. Постепенное накопление роковой мысли как бы «оформляется» в законченный музыкально-смысловой образ припева баллады, служащий важнейшим драматическим средством в проведении сквозного действия[2]. Так, например, тема проходит в начале заключительной сцены первой картины и особенно в эпизоде появления Графини во второй картине.

Наконец, третий из главных видов темы характерен отсутствием движения как внутри, так и «вне» звена секвенции; все три (а иногда два) звена интонируются на одном уровне; третий, опорный звук ее звена большей частью по

---

[1] В третьей картине логика драматического развития приводит к окрашиванию темы любви тем же «зловещим» лейттембром, а в четвертой картине после слов «Я выведаю тайну...» тембр кларнета и фагота является носителем еще одной темы «человеческого» комплекса: «Какой-то тайной силой...».

[2] Примерно те же функции имеет припев Хабанеры в «Кармен», часто появляющийся после «стаккатирующей» темы рока.

длительности вчетверо (а не вдвое, как обычно) увеличен против первых двух, акцентирован; иногда интервал между вторым и третьим звуком звена ограничен размерами уменьшенной кварты:



В таком виде тема еще больше приближается к грозным мотивам рока, судьбы, отличающимся именно настойчивым повторением одного звука, обычно примы тоники; этот вариант темы мы встретим в сцене игры Германа (назначение ставки), в сцене появления призрака и др.

Эти три главных вида, как я уже сказал, далеко не исчерпывают всех разнообразных форм и видов этой темы, которые излагает в процессе развития автор. Тема может встречаться и в стремительном вихре фигураций (сцены встречи первой картины, четвертой картины и т. д.), и вплетенной в общую линию мелодического рисунка баллады или ариозо Германа (четвертая картина, «Если когда-нибудь знали»), и даже в мелодическом контуре речитативных реплик Германа («Может быть, она сопряжена с грехом...») и т. д.

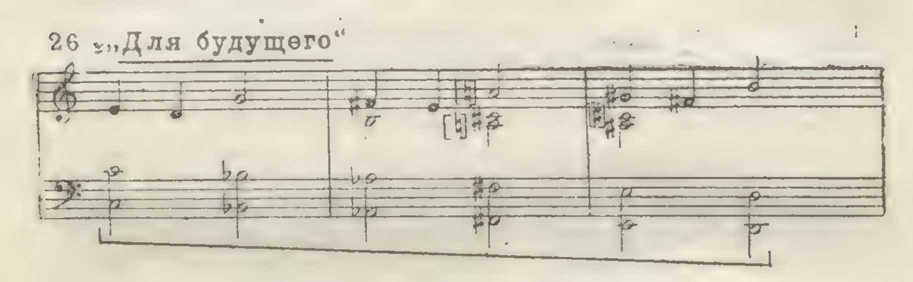
Важно подчеркнуть один, главный вывод: чем ближе к концу оперы, тем больше тема приобретает облик мотива рока, все более сближаясь с обычными признаками лейтмотивов судьбы в других произведениях Чайковского.

Переходим к гармонической стороне темы. Она представляется наиболее существенной. Уже первое появление темы в сцене встречи первой картины намечает основной принцип гармонизации. Каждое звено секвенции гармонически двухчастно: D—T. Если же отделить все доминантовые и тонические звуки темы, легко убедиться в том, что они представляют дважды доминанту и дважды тонику дважды увеличенного лада, т. е. два разрешающихся друг в друга целотонных звукоряда:



В дальнейшем, почти во всех появлениях темы карт, дважды тоникой лада является Fis—C (баллада, вторая картина и т. д.). Но в четвертой картине, например, в начале заключительной сцены, места неустоя и устоя меняются, и Fis—C становится дважды доминантой, разрешаясь уже в G—Cis.

В процессе развития дважды лад, потенциально заложенный в экспозиции темы, все шире реализует свои богатые возможности. Естественно, что наиболее ярким примером является целотонная гамма призрака, логически возникающая из дважды увеличенного лада темы карт. В рукописном наследии композитора есть прямое доказательство правильности этого положения. В эскизной тетради второй картины «Пиковой дамы» композитор делал многочисленные «заготовки» различной гармонизации темы карт. Одна из них такова:



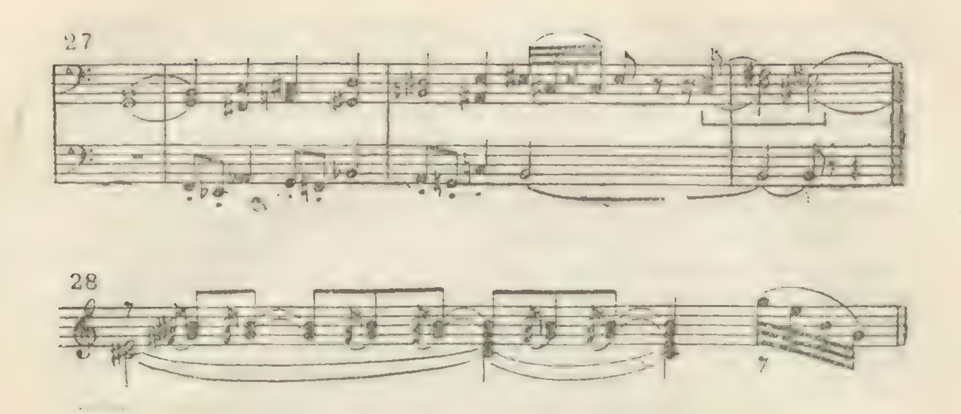
Около этого наброска стоит отметка Чайковского: «Для будущего». Этим «будущим» и оказалась пятая картина. И это не случайно, ибо в сцене появления призрака в 5-й картине открывается тайна карт, а целотонная последовательность раскрывает дважды увеличенный лад, заложенный потенциально в теме тайны карт[2].

Второй пример развития потенциальных гармонических возможностей темы тайны мы находим в заключительной сцене четвертой картины. В самом начале сцены тема проводится два раза в том же «агрессивном» виде (гармония дважды увеличенного лада); в конце каждого проведения на основе задержанного звука происходит сопоставление двух (больших) терций, взятых в полутоновом соотношении. Немного позднее именно эта интонация отчленяется и становится важным самостоятельным элементом в оркестровых «репликах» молчащей старухи (см. примеры 27-28 на стр. 78).

---

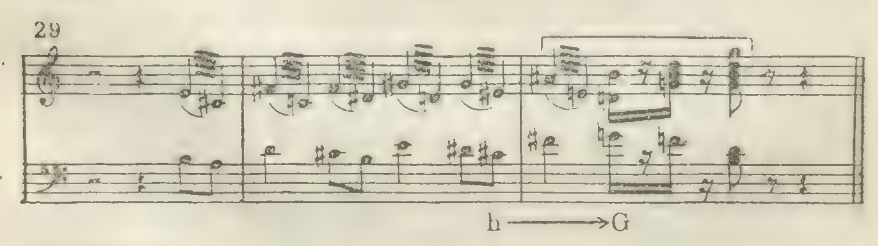
[1] См. черновую рукопись клавира «Пиковой дамы», стр. 85. Архив П. И. Чайковского в Доме-музее его имени.

[2] Что, между прочим, опровергает гипотезу академика Б. В. Асафьева о рождении гаммы призрака, изложенную им в его блестящей статье «Пиковая дама» («Симфонические этюды»).



Вне сомнения, что и этот прием мог появиться благодаря особенностям сложного лада основной темы, ибо именно для этого лада характерно полутоновое доминантово-тоническое сопоставление.

Полутоновый «сдвиг», обусловливаемый природой ладовых тяготений дважды увеличенного лада, имеет и еще одно, очень существенное значение в ладовом развитии темы. Уже в экспозиции темы, перед балладой, в ее мелодическом рисунке появляется добавочная восходящая полутоновая интонация; в дальнейшем, в большинстве эпизодов она гармонизуется как разрешение доминант-секундаккорда в шестую пониженную ступень. Этот эффект внезапно прерванного каданса имеет большое значение в усилении эмоционального воздействия темы, «грозности», «наступательности» ее звучания.



В пятой картине, в момент появления призрака, этот прием получает свое логическое развитие; если раньше, до пятой картины, разрешение следовало только после проведения всех трех восходящих звеньев секвенции, то теперь, в предельно напряженный момент, когда угроза из потенциальной становится реальной, весь оркестровый эпизод построен на целой цепи восходящих секвенций, каждое звено которых и представляет не что иное, как схему пре-

рванного каданса — разрешение доминантового секундаккорда в шестую пониженную ступень. Так еще раз мы встречаем логическое развитие, реализацию потенциальных возможностей, заложенных в теме в момент ее экспозиции..

В той же четвертой картине, в эпизоде смерти, мы встречаем признаки увеличенного лада, сопоставление трех мажорных трезвучий на расстоянии больших терций: G—Es—H[1]. Аналогичное соотношение возникает и при третьей игре Германа.



Обратный эффект (в смысле «освобождения» от сложных ладов) мы встречаем в первых двух — «счастливых» играх Германа. В этих эпизодах тема лишена присущей ей в других случаях «агрессивной» ладовой окраски, и благодаря этому элементы увеличенного лада значительно проявляются особенно в момент третьей игры.

В сцене игры Германа происходит наибольшее расчленение звеньев секвенции во времени. При этом тема проходит в двух мелодических вариантах: в момент мысли об очередной ставке — как тема рока (три звена на одной высоте, третий, опорный звук вдвое увеличен и акцентирован) и в момент самой игры — в обычном «агрессивном» виде и в сопровождении лейтритма. Если же мы искусственно соединим, сблизим разложенные во времени секвенции, то нетрудно убедиться, что в сумме они будут представлять обычный вариант темы карт (звенья постепенно повышающихся секвенций). Здесь же, в седьмой картине, каждое звено излагается отдельно (по мере хода игры), и каждый раз оно разрешается на полутон вверх в «необычную» ступень эффектом прерванного каданса (III или VI низкая ступень). Во время последней — третьей игры в обоих случаях (и мысль об игре и сама игра) при изложении звена секвенции постоянный принцип нарушается и происходит «скачок»: в пер-

[1] Те же признаки увеличенного лада мы встретим в аналогичных по настроению эпизодах других опер (например, сцена ссоры Мазепы и Кочубея).

вом случае на увеличенную кварту, во втором случае на терцию. Кроме того, беспокойный лейтритм сопровождает теперь звено секвенции также в обоих случаях. Острый интервал увеличенной кварты, отделяющий последнее проведение темы карт — рока от предыдущих, затем переходит уже в самую тему.



Имея в виду гармонизацию последнего звена по большим терциям, можно сделать вывод, что и здесь мы вновь встречаем несомненные признаки сложного лада. Но если проведение темы рока, разложенной по звеньям во времени, накапливало дважды увеличенный лад эволюционным путем, то третье проведение «наступательного» вида создает признаки увеличенного лада одновременно.

Таким образом, те элементы, которые в начале экспозиции были заложены в теме тайны карт в эмбриональном виде, постепенно, в связи с развитием сквозного действия, получают все новые и новые формы своего проявления и в драматических вершинах сквозного действия — в сцене смерти Графини, в сцене появления призрака и сцене игры Германа — максимально раскрывают все свои богатые музыкально-драматические возможности [1].

Развитие сквозной линии Герман—Графиня в своих высших опорных точках не ограничивается использованием только увеличенного и дважды увеличенного ладов. Мы встретим элементы и других сложных ладов (например, дважды минорного лада в эпизоде «Может быть, она сопряжена с грехом...», дважды уменьшенного лада в эпизоде «становления» призрака).

Таковы некоторые черты, характеризующие основную тему первого комплекса, некоторые особенности ее мелодического и гармонического развития.

Надо сказать, что, как и в других случаях, многое в структуре и в принципах развития темы Чайковский заимствовал из «Кармен» Бизе. Уже сама драматургическая трактовка темы — лейтмотива как смыслового и сквозного музыкального образа, обобщающего главную движущую силу оперы — роковую страсть Хозе и Кармен, оказала огромное влияние на Чайковского. Это сказалось на целом ряде тем — лейтмотивов опер Чайковского, начиная с «Оне-

---

[1] Достаточно хотя бы указать, что эффект прерванного каданса — «срыва» в сцене игры Германа принимает шесть различных видов, т. е. каждое проведение темы вызывает новый вид внезапного разрешения.

гина»[1], но особенно заметно оно проявилось в теме карт «Пиковой дамы».

Я не буду перечислять все общие для этих тем роковых страстей в «Кармен» и «Пиковой даме» приемы экспозиции и развития. Кратко укажу лишь на главные из них. Обе темы предельно коротки, лаконичны, «оркестровы». Авторы исключительно простыми средствами добились эмоционального соответствия лейтмотивов тем драматическим началам, которые эти лейтмотивы были призваны обобщить[2]. С другой стороны, структура и той и другой темы обладает большими потенциальными возможностями для будущего развития (хотя бы потому, что и та и другая темы представляют звенья секвенции).

Обе темы имеют несколько мелодических вариантов, в принципе абсолютно тождественных: «агрессивный» вариант рока (в «Кармен» — увертюра, третья, четвертая картины), «саркастический» вариант — тема в уменьшении, с несколько расширенной интерваликой, в инструментовке стаккатирующих деревянных (появление Кармен в первом и втором действиях, воздействие ее чар на Хозе) и т. д.

Если же мы вспомним значение для обеих тем эффекта прерванного каданса[3], некоторые активные методы развития мотива (вычленение звена, восходящее наступательное движение темы в момент первой и последующих угроз Хозе в третьем и четвертом актах и др.), то большое, плодотворное влияние гениальной оперы Бизе станет совершенно очевидным.

VIII

Перейдем теперь к некоторым замечаниям, характеризующим второй музыкально-тематический комплекс оперы.

Его первым существенным отличием является гораздо большее разнообразие видов. Как и обычно, во всех примерах характеристики человеческих эмоций композитор проявляет гениальную изобретательность в создании многообразных музыкальных конструкций, выражающих подчас мельчайшие нюансы в развитии человеческих состояний.

Но при всем разнообразии видов наличие в них общих элементов, свойственных всему комплексу, несомненно. Как я уже упомянул раньше, наиболее полноценным мелодиче-

[1] Вспомним хотя бы аналогичные принципы развития лейтмотивов Хозе—Кармен и Татьяны: нисходящие секвенции обоих мотивов впервые изменяют обычное движение, направляясь вверх при качественном изменении драматической ситуации — угрозы Хозе, приезд Онегина.

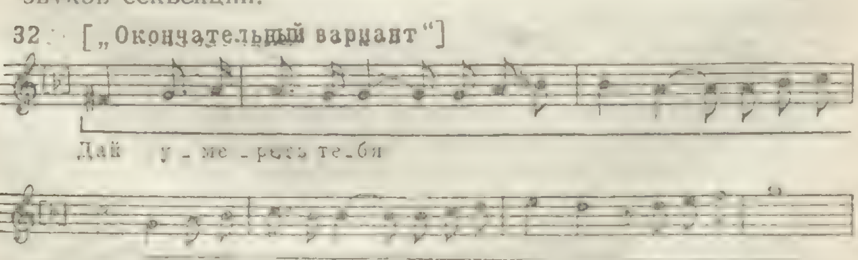
[2] В частности, лейтмотив «Кармен» очень остро передает напряженность, грозность рокового и неустойчивого чувства Кармен.

[3] И в том и в другом случае как бы намекающий на роковой финал развития страстей.

ским образованием этого комплекса является т е м а л ю б в и. В противоположность первому комплексу тема любви и другие темы второго комплекса более значительны и богаты в м е л о д и ч е с к о м, нежели в гармоническом отношении[1]. Тема любви разделяется на две контрастные половины, составляющие общую эмоциональную фазу, амфибрахический цикл: предъикт, икт и постъикт.

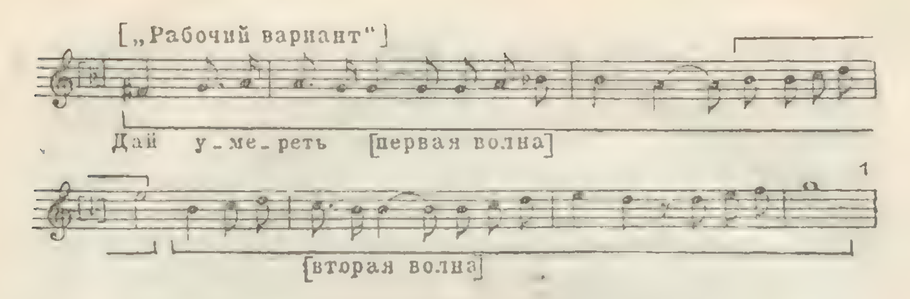
Предъикт (важнейшая часть темы) представляет секвенцеобразный подход к кульминации — икту. Звено секвенции состоит из активного подхода к неустойчивой «местной» вершине — задержанному звуку и разрешения его. Задержание оказывается обостренным двумя мелодическими предъемами[2]: к задержанному и разрешающему звукам (см. пример ниже). Второе звено точно повторяет первое. Третье звено несколько изменено: в первом «рабочем» варианте темы третье звено освобождалось от всех неаккордовых звуков, с р а з у развертываясь в активный тетрахорд с упором на последний, четвертый звук. Во втором, окончательном варианте темы такое развертывание происходит лишь п е р е д с а м ы м и к т о м — вершиной темы — только в шестом звене. В третьем же звене сильная доля (половинная нота) оказывается уже аккордовым звуком, т. е. задержание исчезает, хотя первый, мелодический предъем остается, и, таким образом, полного «развертывания» тетрахорда еще нет. Такое изменение третьего звена секвенции имеет принципиальное значение: если первый «рабочий» вариант предъикта представляет цепь механически повторенных (на кварту вверх) трех восходящих секвенций, то второй, окончательный вариант образует е д и н ы й, как бы спиральный подход к главной кульминации. Этот «спиральный» принцип развития в окончательном варианте становится особенно наглядным, если сравнить движение скрытых голосов — опорных, вершинных звуков секвенции:

32 [„Окончательный вариант“]



[1] Это еще один факт, показывающий [illegible] композитора к экономии средств: в в о к а л ь н о й теме, [illegible] преимущественно является тема любви, мелодический фактор, естественно, должен был иметь гораздо большее значение.

[2] Ибо гармоническая функция не меняется — органный пункт на доминанте.



Рабочий вариант темы любви	Окончательный вариант темы любви
a-b-e d-e-g	a-b-c c-e-g
1-я волна 2-я волна	1-я волна 2-я волна
секвенцеобразное повторение на кварту вверх	„спираль“ развития

Из примера мы также видим, что во второй волне окончательного варианта изменяется интервалика и внутри самой волны.

В окончательном варианте — единая сквозная линия развития: начало второй волны как бы заходит за конец первой; мелодическая линия второй волны благодаря отличию третьего звена секвенции от шестого становится логическим **развитием** первой волны — все звенья секвенции представляют теперь единую, как бы «**спирально**» восходящую, линию. Доминантовый органный пункт предъикта (опорные звуки звеньев в секвенции гармонизуются как D-DD-D, D-DD-D) еще больше обостряет растущую напряженность мелодической линии от начала ее к концу, и поэтому кульминация темы — ее икт — ощущается необычайно свежо и ярко.

Таким образом, предъиктовая половина темы сочетает в себе наличие короткого, лаконичного мотива-«зерна» (звена секвенции) и вместе с тем большую целостность **общей** мелодической восходящей линии[2]. Это важнейшее и непременное качество всех «принципиальных», опорных тем Чайковского — одновременно и вокальных и представляющих основной материал для оркестрового развития.

Итак, вторая половина темы начинается с кульминации. Это икт, вершина — и вместе с тем мелодический источник постъикта. Мы снова встречаем хорошо знакомую мело-

[1] См. **записная книжка** № 12, 1890 г., стр. 11. Арх. П. И. Чайковского в Доме-музее его имени в Клину. У Чайковского второй «окончательный» вариант дан как исправление первого, «рабочего». «Окончательный» вариант позже был несколько изменен Чайковским.

[2] Как мы увидим в дальнейшем, именно наличие внутреннего противоречивого зерна имело самое главное значение для последующего развития темы.

дическую вершину-источник — акцентированную тоническую терцию с последующим ступенчатым спуском к квинте тоники [1]. Тотчас же обнаруживается большая эмоциональная связь второй половины темы с такими мелодическими образами, как ария Ленского и особенно тема письма Татьяны. Но даже по сравнению с темой Татьяны рассматриваемая тема кажется более страстной, темпераментной. Помимо других причин, тема любви приобретает такое качество за счет большей интенсивности ее развития. Так же как и предыктовая половина темы, и эта, вторая половина состоит из двух волн мелодического движения [2]. В постъикте вторая волна, симметрично отражая «стреттный» принцип развития предыкта, берет свое начало выше последних звуков первой волны. В процессе развития эта диатоническая тема хроматизируется, активизируется гармонически путем отклонения в шестую ступень.



Таким образом, как это было и в предыктовом построении, композитор обращает большое внимание на логику развития темы, создавая непрерывность развития, непрерывное усиление эмоционального содержания темы. И вместе с тем, вторая половина темы логически связана с первой, так как, во-первых, «икт» служит кульминацией для предыкта и в то же время вершиной-источником для постъикта, и, во-вторых, вторая половина благодаря своему масштабному развитию имеет суммирующий характер для предыкта. Помимо мелодической стороны, обе половины объединяет и гармоническая основа темы — общий для обеих половин доминантовый органный пункт: он придает всей теме большую взволнованность, остроту звучания. Это особенно подчеркивается и еще одним элементом постъикта — выразительным рисунком противосложения. Родство его с предыктовыми секвенциями очевидно, но теперь звенья секвенций приняли более «тристановский» вид (хроматизмы в затакте, редкое для Чайковского задержание на восходящей секунде). Значение этого противосложения чрезвычайно многосторонне: оно роднит вторую и первую половины темы, а с другой стороны, оно обобщает, обостряет эмоциональный «накал» и, наконец, играет известную

---

[1] Но в данном случае, благодаря непрерывному доминантовому органному пункту, квинта ощущается как основной тон доминанты.

[2] Шести полутактовым мотивам предыкта соответствуют два трехтактных мотива постъикта.

смысловую роль, являясь своего рода «торможением» в момент ликующего настроения (в икте)[1].

Теперь обратимся к развитию темы любви в процессе сквозного движения идеи произведения. В экспозиции второй картины тема появляется неоднократно: она играет роль могучего фактора, возникающего в переломный момент, на восходящей волне контр-сквозного действия, и поднимающего до большой эмоциональной высоты волну сквозного действия.

Но уже в экспозиции в конце второй картины оперы тема расчленяется, и автор использует только первую, динамическую ее половину. Таков эпизод перед третьей финальной кульминацией Allegro giusto, раскрывающей состояние Лизы, полное горячей внутренней борьбы. Эпизод построен на коротких «ударных» репликах. В оркестре в непрерывном, стреттном движении проходят три восходящие волны предъиктовых секвенций, отличающихся большой взволнованностью, импульсивностью; они передают ощущение речи как бы задыхающегося человека. Каждое третье и четвертое звено волны существенно отличается от первых двух. Первый мелодический предъем исчезает, нисходящая секунда — задержание трансформируется в интервал кварты, но второй предъем еще остается. Таким образом, звено логически в процессе развития «развертывается», интенсифицируется, приобретает еще более активный характер.



Третья волна секвенции уже целиком состоит из таких звеньев. В самой кульминации развития, как обычно в противосложении, появляются уже хроматически восходящие секвенции (по полутонам), в басу в это время звучит секвенция темы тайны — единственный момент во всей опере, когда эти две контрастные темы соединяются. И после этого вторая, ликующая половина темы любви уже не появляется. В этом огромный драматургический смысл музыкального развития этого раздела.

Второй раз мы встречаемся с темой в третьей картине, в сцене передачи ключа — опорный момент развития роковой стороны темы любви, когда это положительное, свет-

[1] Подобное соображение оправдывается целым рядом факторов: характером развития темы в дальнейшем, изложением контрапунктических линий «зловещим» тембром кларнета и фагота и т. д.

лое, человеческое начало подчиняется своему «антагонисту» — началу судьбы. Этим и обусловливаются принципы музыкального развития темы: вновь отсекается и не появляется вторая, ликующая ее половина. В первую половину, главным образом в активную ее часть, вводятся характерные изменения — затакт. Он как бы «конвульсируется»: диатонизм трихорда «отравляется» хроматизмом, ровный ритм восьмых исключается.

В дальнейшем, при упоминании слова «спальня», носителем светлой темы любви становится зловещий лейттембр фагота. В чрезвычайно характерном для темы карт изложении — терциями в низком регистре, с гармонизацией на обращениях[1] уменьшенного септаккорда, два фагота проводят тему любви. Тема любви, глубоко лирический музыкальный образ, звучит теперь как грозное предостерегающее предзнаменование.



В четвертой картине, также в один из важных драматургических моментов (сцена Лизы и Маши), тема любви вновь мелькает в оркестре. Опять мы встречаем лишь первую ее половину — предъиктовые секвенции, звенья которых слегка хроматизированы; еще более «классическую» форму принял сопровождающий лейтритм: . Тема излагается в E-dur. В этом проведении нет той «угрозы», которая была в третьей картине. Оттенок надломленной грусти этого изложения темы остро передает новое состояние Лизы — горячо любящей, но уже глубоко страдающей женщины.

Тема дуэта шестой картины лишь немного, в самых общих чертах, напоминает тему любви. Фактически же она не звучит, и не случайно, ибо теперь это уже лишь иллюзия любви, счастья.

Вновь тема появляется на мгновение только в самом конце оперы. Смертельно раненый Герман обращается к Лизе. Но на этот раз максимально выделена, акцентирована вторая половина темы — вершина ее, и предельно затушевана первая, динамическая ее половина. Предъикт проходит не в голосе, а в оркестре, «тристановское» противосложение во второй половине совершенно отсутствует. Вместо второй хроматической половины постъикта тема модулирует

[1] См. ниже.

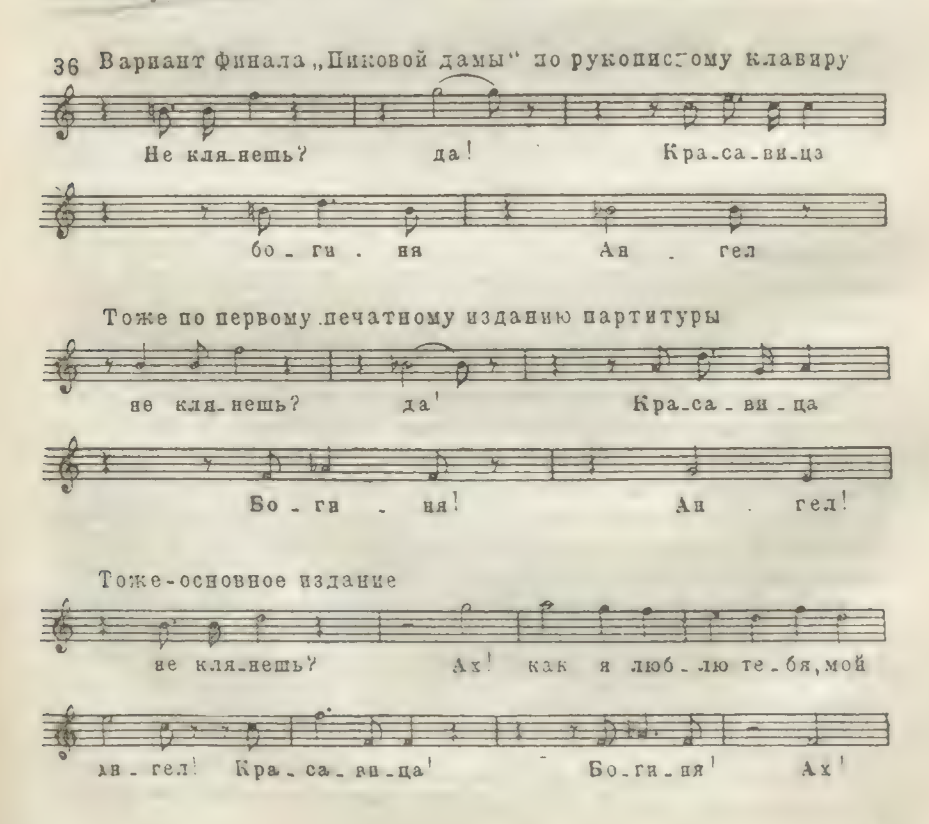
сразу в просветленный Des-dur[1], которым и заканчивается вся опера[2].

Итак, тема любви представляет собой целостное, единое музыкальное образование, логически развивающееся от начала к концу (предъикт, икт, постъикт); вместе с тем она состоит из двух контрастных половин, служащих материалом

[1] В самом конце оперы проходят три звена предъиктовых секвенций, но уже с измененной гармонизацией (вместо доминантового органного пункта — обычная схема каденции: T—S—D—T; она в корне преобразила эмоциональное значение этого ранее напряженного, острого мелодического образа).

[2] Характерно, что в рукописной партитуре оперы вторая половина темы излагается лишь в оркестре (кларнет). Композитор, очевидно, считал неестественным поручать исполнение целой мелодической фразы смертельно раненому герою и ограничил вокальную партию одними импульсивными репликами. В таком именно виде и была напечатана первая партитура оперы. Но затем, уже при постановке оперы (не без влияния Фигнера, потребовавшего для конца эффектных нот), он поручает этот мотив и голосу.

Привожу три варианта финала «Пиковой дамы». Первый заимствован из рукописного клавира, хранящегося в Доме-музее им. Чайковского в Клину, второй — из первого печатного издания партитуры и третий — по основному изданию.



для самостоятельного развития. Первая половина (предъикт) построена на коротких, но обладающих большой «взрывной» силой, мотивах. Внутренний «конфликт» каждого из мотивов заключается в противопоставлении двух субмотивов: активного, затактового подхода к вершине и задержания с его разрешением.

Благодаря конфликту эта важнейшая динамическая часть темы эмоционально ощущается как скованное движение, постоянно сдерживаемый порыв. Именно эта противоречивость мотива и является основой его развития как при экспозиции темы (вспомним хотя бы подход к кульминации всей темы через «развертывание» нисходящей секунды-задержания[1]), так и в дальнейшем его проведении («конвульсирование» затакта в третьей картине, расширение секунды до кварты в конце второй картины и т. д.). Смысловое, эмоциональное значение этой первой половины темы (предъикта) можно было бы определить как обобщение чувства стремления к счастью, любви; второй половины (икта и постъикта) — как достижение этого счастья («ты мне зарю раскрыла счастья...», «Ах, как люблю тебя, мой ангел...»). Вторая половина темы — свободный, страстный поток интонаций, изливающийся с первого же звука «вершины-источника»[2]. Не случайно поэтому, что вторая половина темы появляется лишь в двух эпизодах, максимально освобожденных от влияния роковой силы судьбы, — в кульминации второй картины и финале оперы. Первая же половина, обобщающая становление чувства, стремление героя к любви, естественно служит главным объектом сквозного действия оперы, появляясь во все поворотные моменты развития отношений Германа и Лизы. Именно поэтому эта часть темы и заключает в себе главное мелодическое противоречие.

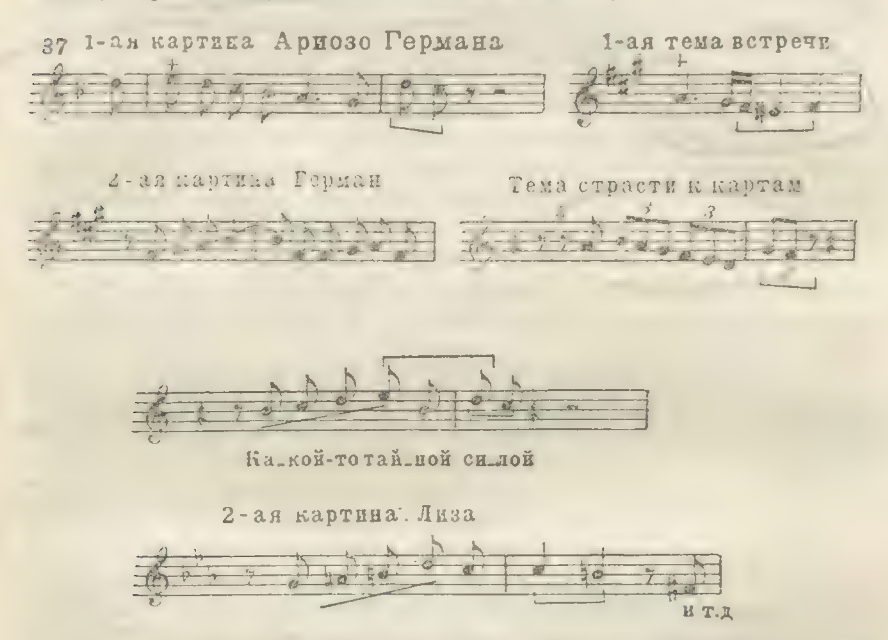
Но тема любви представляет лишь наиболее яркий, полноценный вариант «человеческого» комплекса. В ходе развития сквозного действия возникает еще целый ряд тем этого комплекса: в первой картине — тема ариозо «Я имени ее не знаю» и два «производных» от нее ариозо Германа; во второй картине — тема арии Лизы «Откуда эти слезы», тема ариозо Германа «Прости, небесное созданье»; в четвертой картине — тема «Какой-то тайной силой»; в шестой картине тема второго ариозо Лизы. При всем разнообразии всех этих тем, нетрудно убедиться, что каждая из них имеет

---

[1] Преодоление противоречия-задержания открывает «доступ» к ликующей вершине.

[2] В этом проявляется глубокая органическая связь первой и второй половины темы: скованное движение «разрешается» в свободный поток.

в своей основе сочетание тех мелодических элементов, которые входили и в тему любви — как ее главные, самые характерные, самые яркие мелодические признаки: активный, затактовый подход к кульминации и нисходящая секунда-задержание (как обобщенный мелодический образ **конфликтного** состояния героя) — и мелодическая вершина-источник (как обобщенный музыкальный образ порывистого, страстного, эмоционального начала).



В теме любви, представляющей одну из двух главных сквозных тем и вокального и оркестрового развития, эти элементы были наиболее четко, рельефно выявлены. В этой теме они оказались, естественно, наиболее потенциально насыщенными и вместе с тем конструктивно подчеркнутыми. В других темах, будучи подчинены специфическим условиям вокальной мелодической линии (в частности ее размеру), они противопоставлены менее четко, выявлены более лаконично.

Из приведенных примеров становится достаточно ясным присутствие в тех или иных разновидностях «человеческого комплекса» основных мелодических элементов [1]. Почти всюду мы находим оба элемента, на которых основаны конфликтные субмотивы; разнообразие их изложения заключается прежде всего в степени подчинения одного элемента другому при соблюдении в каждом случае единства всего мотива. Приведу не-

[1] В этом и заключается гениальность Чайковского, что общее представлено в максимальном разнообразии отдельного.

сколько примеров разнообразного изложения конфликтных элементов:

1) задержание не приготовлено и имеет как бы предъикт на расстоянии (образуется соединительная интонация с затактовой восьмой)[1]: «Я имени ее не знаю», «Какой-то тайной силой» (см. пример 37 на стр. 89);

2) задержание приготовлено или обострено предъемом: ария Лизы «Откуда эти слезы...», ариозо Германа «Когда б отрадного сомненья...», «Ты меня не знаешь» (см. примеры 37 на стр. 89 и 38 на этой стр.);

3) задержание образуется между мелодическими вершинами как соединительная интонация: «Прости, небесное созданье», «Какой-то тайной силой»;

4) задержание (большей частью к основному тону) представляет восходящую секунду — тема встречи Графини и Германа;

5) активный элемент — «икт» подчеркнут большим, интенсивным затактом: «Какой-то тайной силой», «Прости, небесное созданье», тема навязчивой мысли в пятой картине, «Что наша жизнь?»;

6) активный элемент — «икт» подчеркнут большим, мелодически гаммообразным откатом, напоминающим структуру тем с вершиной-источником: «Я имени ее не знаю», тема в момент встречи в первой картине.

Таковы некоторые основные разновидности изложения конфликтных элементов; характер данной драматической ситуации (преобладание активного или пассивного элемента в состоянии героя), равно как и «технические» соображения логики линеарного развития (особенно в вокальных темах) и сохранения целостности темы определили виды сочетаний этих элементов.

Так, например, в страстном, порывистом ариозо Германа «Ты меня не знаешь...» «вершина-источник» оказалась доминирующим элементом; она подчинила себе второй элемент — задержание, которое в этом ариозо приняло «скрытый» вид, потеряло свою самостоятельность:



Наоборот, в теме «Какой-то тайной силой» задержание имеет определяющее значение; оно встречается и в обычном виде,

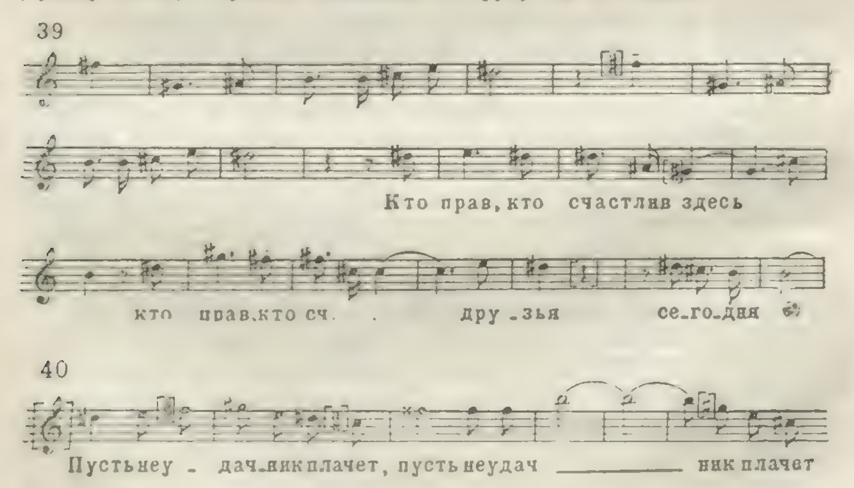
[1] По терминологии проф. Цуккермана: «опевание на расстоянии».

в конце темы, и в виде соединительной интонации (см. пример 37 на стр. 89).

Все эти трансформации общего мелодического принципа играют огромную роль в музыкальном обобщении сквозного развития действия.

Как видно из примеров, темы первой и четвертой картин, несмотря на большую общность с темой ариозо седьмой картины, в принципе изложения активного элемента имеют и большое отличие в экспозиции второго элемента: вокальная мелодическая линия ариозо седьмой картины полностью освобождена от задержаний. Страстность, порывистость, экзальтированность ариозо «Что наша жизнь?» вызвали чрезвычайно резкое качественное изменение, полное «отстранение» пассивного элемента, максимальное преобладание восходящих интервалов, ритмической устойчивости на вершинах [1]:

[1] В этом отношении весьма интересны «рабочие» варианты ариозо, в которых все эти качества были представлены в значительно менее остром виде. Один из этих вариантов представляет набросок композитора на черновой рукописи симфонической баллады «Воевода» (пример № 39), второй — набросок на полях либретто Модеста Ильича (пример № 40), случайно попавшем под руку листке бумаги.



Подход к главной кульминации *(h)* в первом «рабочем» варианте осуществляется постепенно («Пусть неудачник...»), в основном варианте — скачком; во втором «рабочем» варианте, представляющем почти полную противоположность основному, с одной стороны, ничто не связывало с активными элементами общего «человеческого» комплекса, с другой стороны, в нем изобиловали мелодические подъемы, нисходящие тетрахорды, т. е. характерные признаки второго элемента комплекса. Ценность основного варианта заключается как в его связи с общей мелодической сферой Германа, так и в максимальной активизации, конкретизации ее. То же можно было бы сказать и о репликах Германа в шестой картине.

IX

Развитие «внутри» одного (в данном случае «человеческого») комплекса, основанное на противоречии двух контрастных элементов, — все же не является главным средством в развитии сквозного действия. Основное движущее его противоречие заключается во взаимодействии, взаимопроникновении на протяжении всей оперы двух контрастных мелодико-гармонических комплексов: судьбы — карт и «человеческого». Уже в эпизоде первой встречи двух «носителей» этих начал — Графини и Германа — в оркестре слышится противопоставление этих двух мотивов.

41

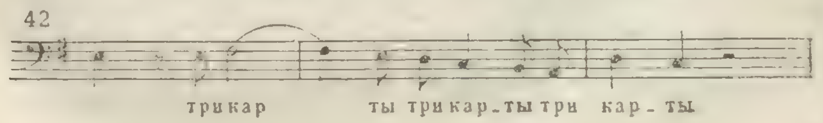


Но это не только противопоставление, но и развитие с результатом. Так, например, тема карт, возникающая то в своем активном варианте, то мелькающая в виде фигураций, в **конце** приведенного эпизода, излагается в своем агрессивном виде (восходящие квартовые секвенции), а тема «человеческого» начала — в своем «обреченном» виде, с характерной нисходящей секундой-задержанием. Аналогичным примером может служить интродукция к четвертой картине и ряд других примеров.

Ранее я уже приводил много различных примеров взаимодействия двух комплексов. Важнейшим примером является трансформация — впервые в припеве баллады — темы «Я имени ее не знаю». Она заключается в «подчинении» метро-ритмического контура темы Германа мотиву трех карт, с ее характерным ритмическим рисунком: ♫ ♩ ♫ ♩

В результате такого преобразования в рисунке этой лирической темы «проявляется» характерный **мелодический** оборот, общий с темой карт — звено ее секвенций:

42



Такое преобразование возникло как логическое следствие развития сквозного действия оперы. В данном случае оно раскрывает решающее для драматургии оперы внутреннее перерождение Германа: страсть к Лизе постепенно трансформируется в страсть к познанию тайны карт — средство становится целью.

Я приводил также отдельные примеры сквозного развития тонального плана всей оперы. Нетрудно заметить органическую связь его с общими принципами сквозного развития идеи оперы. Несмотря на то, что для первого комплекса весьма важным элементом служит сфера сложных ладов, Чайковский все же не выходит за рамки мажоро-минорной системы.

Первый комплекс — судьбы — характерен своей главной тональностью fis-moll (эпизод встречи в первой картине, появление Графини во второй картине, начало и конец четвертой картины, появление призрака Графини в пятой картине, шестая картина, появление призрака в седьмой картине и т. д.).

Второй комплекс отличен двумя контрастными тональностями, соответствующими двум контрастным состояниям человека — обреченности (e-moll) и восторга, счастья (E-dur). Таковы, например, эпизоды, изложенные в e-moll: «Прикован к игорному столу», первая мысль Германа о смерти, баллада Томского в первой картине, появление Германа во второй картине, его же реплики в сцене с Графиней — «Могильным холодом», реплики Лизы — «Безумный человек, вы губите меня», сцена № 13 в третьей картине, эпизоды в заключительной сцене четвертой картины, натуральный e-moll в сцене призрака, начало шестой картины — трагический образ Лизы, третья игра в седьмой картине и т. д. E-dur'ные эпизоды: сцена любви во второй и эпизод иллюзии счастья в шестой картинах.

Кроме установления основных «головных» тональностей, необходимо также отметить еще одну важную черту тонального плана оперы. Сфера первого комплекса характерна доминантовым «органным» пунктом[1]. Почти все приведенные выше примеры гармонизуются именно так. Во втором комплексе подавляющее значение имеют гармонии субдоминантовой группы, плагальные обороты. Так, например, тональности, группирующиеся вокруг e-moll, отличаются своим

[1] Доминантовый органный пункт Чайковского предельно напряжен и интенсивен. Несмотря на большую длительность, например, в четвертой картине, композитор умеет создать непрерывное нагнетание гармонического развития в пределах органного пункта. Осуществляется это главным образом путем наложения на доминантовую базу различных видов субдоминант, создающих все более острое противоречие между субдоминантой и доминантой. В качестве примера см. предъикт темы любви.

субдоминантовым «направлением»: e—a—d-moll или e—c-moll или e-moll—F-dur.

Но наиболее показательным для второго комплекса является преобладание тонико-субдоминантовых соотношений внутри тональности: I—II—I ступени (ариозо e-moll Германа в первой картине, появление Германа во второй картине, вступление и речитатив Лизы в шестой картине и т. д.), I—IV—I (ариозо Германа fis-moll во второй картине, начало пятой картины и т. д.) терцовое соотношение тональностей (I—VI—IV или I—III и т. д.). Все это позволяет считать основной тональностью оперы h-moll, утверждающуюся в результате непрерывного взаимодействия двух контрастных мелодико-гармонических комплексов и характерную для наиболее значительных эпизодов оперы — экспозиции ее образов (увертюра, финал первой картины — гроза) и драматических кульминаций (заключительная сцена четвертой картины, заключительная сцена седьмой картины).

Очевидно, именно поэтому так настаивал композитор на тональности H-dur последнего ариозо, не желая ее транспонировать. «Пусть лучше будет изуродован мелодический рисунок, чем самая сущность музыкальной мысли, находящаяся в прямой зависимости от модуляции и гармонии, с коими я свыкся», — так отвечал Чайковский дирижеру Направнику в письме от 11 декабря 1880 года по поводу исправлений, сделанных в «Орлеанской деве» [1] (разрядка моя. — *Б. Я*). Это письмо композитора, как мне кажется, служит лучшим доказательством правильности высказанных мыслей.

С этой же точки зрения не случайна и тональность финала оперы Des-dur, ибо для многих произведений Чайковского, написанных именно в h-moll, появление Des-dur создает необходимый автору эффект просветления (финал «Мазепы», тема любви в «Ромео» и др.).

---

[1] Чайковский. Воспоминания и письма под редакцией И. Глебова. Государственная Академическая филармония, Ленинград, 1924, стр. 132.

С большой неохотой, и то в виде необходимого исключения только для Фигнера, согласился Чайковский на транспонировку «Brindisi»: «Мне очень, очень горестно было транспонировать Brindisi для Фигнера, но делать нечего», — пишет он Направнику 25 августа 1890 г. (см. там же, стр. 199). «Пришлось мне, к моему великому огорчению, сделать для Фигнера транспонировку brindisi последней картины, ибо он говорит, что в настоящем тоне решительно не может петь»... «Я просил Христофорова отнюдь не заклеивать транспонированный нумер, ибо, кто знает, найдутся исполнители, которые споют в настоящем тоне», — пишет Петр Ильич в другом письме (см. там же, стр. 194, письмо от 5 августа 1890 г.).

X

Совершенно аналогичный принцип лежит и в методе инструментовки оперы — закрепление за основными силами сквозного действия определенной группы оркестра и развитие этого принципа от начала к концу оперы.

Максимально обобщая многочисленные примеры, можно сказать, что основным носителем комплекса «судьбы» является группа деревянных духовых [1], «человеческого» комплекса — струнная группа, в эпизодах же столкновения двух противоречивых начал для мелодической линии используется, главным образом, группа «медных духовых».

Мрачный мир Графини, наиболее широко раскрытый в четвертой картине, исключительно разнообразно представлен в тембрах деревянных духовых, а его наиболее густой, низкий тембр (кларнеты и фаготы) становится, как я уже говорил, лейттембром всей оперы, играющим огромную роль как фактор сквозного действия. Группа деревянных, однако, трактуется Чайковским отнюдь не статично — она также внутренне «развивается» по мере развития сквозного действия. Ярчайшим примером этого положения является появление в четвертой картине на словах «А насмотреться вдоволь не могу...» бас-кларнета. Это не случайное явление — тембр басового кларнета возник как органическое следствие сгущения лейттембра (кларнеты и фаготы); его появление знаменовало собою (наряду с развитием других элементов) качественно новый этап развития сквозного действия. Да и использование басового кларнета в дальнейшем весьма многообразно и тесно связано со сценическим действием. Он звучит то, как нарочито «обнаженный», «хриплый» тембр в начале финальной сцены (тема карт), то, объединившись с мягким тембром английского рожка, он проводит вкрадчивую и назойливую тему навязчивой мысли во вступлении к пятой картине, то он входит одним из компонентов в зловещий тембр смерти в четвертой картине (бас-кларнет, кларнеты, фаготы, валторны) и т. д.

Такую же линию развития мы могли бы проследить и в использовании группы медных духовых. Употребление медных на редкость лаконично, экономно. Медь появляется не больше одного—двух раз в течение картины. Каждый раз ее введение глубоко оправдано с точки зрения сквозного развития. Так, например, в первой картине тяжелая медь появляется лишь в самом конце, в момент первого внутреннего конфликта Германа. Так же как группа деревянных духовых, медь «окрашивает» музыкально-смысловые об-

---

[1] Это не мешает использованию для лирических сцен отдельных деревянных, например, кларнетов или английского рожка.

разы настроением предчувствия смерти (тема Лизы в финале шестой картины, тема Германа в конце четвертой картины, тема карт в момент игры Германа в седьмой картине).

По мере развития сквозного действия звучание медной группы все более интенсифицируется, доходя в третьей игре Германа до своей кульминации (в эскизной рабочей тетради оперы ремарка автора: «медь изо всей силы»)[1].

Не менее значительно и использование струнной группы. Наряду с тем, что все наиболее светлые кульминации (финалы второй и седьмой картин) оркеструются струнной группой tutti, предельно разнообразна трактовка солирующих инструментов или групп отдельных инструментов. Такова, например, большая роль солирующей виолончели (обычно в высоком регистре) в эпизодах грустной лирики, состояния трагической обреченности (первая характеристика Германа, реприза ариозо «Прости, небесное созданье», эпизод на балу в третьей картине — сцена Лизы и т. д.). И именно потому, что слушатель уже ясно ощутил смысловое звучание этого тембра в процессе слушания оперы, композитор с таким большим драматургическим эффектом вводит лишь на один такт солирующую виолончель в сцене игры Германа. В противовес завистливым репликам окружающих: «Вот счастливец! Он выиграл!», появляющийся на момент тембр напряженного высокого регистра виолончели вскрывает истинно роковую роль этой первой и последней игры Германа.

Принцип использования тембров в сквозном действии раскрывается и в партитуре «Чародейки». В частности такое же значение приобретает в «Чародейке» тембр кларнета и фагота. И в этой опере он связан с образом смерти, предчувствием гибели главного героя. Первый раз он появляется в тоскующем ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего», затем он мелькает в разговоре Мамырова с Княгиней («Избыть бы») и в сгущенном, низком регистре в момент клятвы Княгини убить Куму: «И эту шуточку сумею...». В третьем акте зловещий тембр возникает снова в момент близости образа смерти — в кульминации ссоры Кумы и Князя, и особенно большое место он занимает в оркестровке четвертого акта, во всех эпизодах, связанных с Княгиней и Кудьмой. Так же как и в «Пиковой даме», тембр является для Чайковского не только краской, а непрерывно развивающимся смысловым образованием. Это достигается непрерывной тенденцией к сгущению тембра путем последовательного понижения регистра и последовательной концентрации его тембра через перекрещивание инструментов divisi.

---

[1] И так же, как в симфонической литературе, в наиболее кульминационных местах, где роковые темы обычно проводит медная группа, струнные и деревянные, ранее взаимно противопоставленные, теперь сливаются, проводя обычно общую фигуру противосложения.

Можно вспомнить и обратный пример — в результате просветления этого тембра в третьем акте «Чародейки» рождается новый светлый тембр английского рожка.

В «Пиковой даме» композитор гениально использовал для развития сквозного действия и еще одно важнейшее музыкально-выразительное средство — метро-ритм. Основной принцип применения лейтритма в опере состоит в том, что во всех эпизодах столкновения противоречивых начал появляется характерный ритмический фон — повторение одной ритмической фигурки. Эта ритмическая ячейка обычно состоит из двух восьмых, причем первая восьмая большей частью остается незыблемой, вторая же по мере развития сквозного действия все более остро противопоставляется первой, и в группировке она может быть представлена двумя шестнадцатыми, четырьмя тридцатьвторыми, триолью шестнадцатых, в трехдольном размере — дуолями и т. д. Таким образом, по мере развития сквозного действия все больше обостряется внутреннее соотношение ритмической фигурки, и тем самым все острее, беспокойнее становится общий характер сопровождающего ритмического фона.

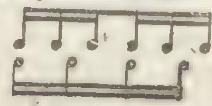
Уже первый эпизод встречи вызвал лейтритмическую фигурку такого вида: . Она же появится позднее в седьмой картине при аналогичной ситуации в первой игре Германа.

Второй вид группировки построен уже на более остром противопоставлении: . Он возникает при «диалоге» Германа и Лизы во второй картине, в момент внутренней борьбы Лизы, и повторяется затем в четвертой картине при «диалоге» с молчащей старухой и после смерти ее: «Она мертва, а тайны не узнал я...».

Триольный размер типа 3 3 (еще без внутреннего противопоставления) появляется впервые в балладе, затем в третьей картине — в сцене с ключом и, наконец, в интродукции и первой сцене Германа в четвертой картине. В таком виде лейтритм имеет значение неосознанного беспокойства, характеризует напряженность ситуации.

Противопоставление триоли и восьмой представляет уже новое качество (соединение контрастной группировки) — в таком виде лейтритм характеризует состояние предчувствия смерти. В опере он встречается три

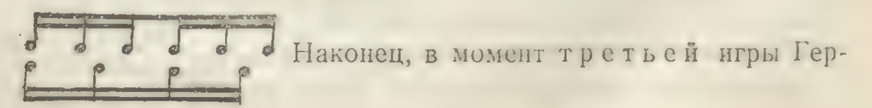
раза: при появлении Графини во второй картине (первое ощущение смерти — «Смерть, я не хочу тебя»)[1], в четвертой картине — появление Графини (после слов «Шаги, шаги...» и без перерыва до эпизода воспоминаний Графини) и, наконец, в седьмой картине — в момент третьей, роковой игры Германа.

Дальнейшее обострение лейтритма происходит путем наложения в двух голосах разных группировок длительностей, большей частью в виде  . В таком виде лейтритм возникает перед появлением Графини-призрака в пятой и в седьмой картинах.

И, наконец, в опере мы встречаем еще один, наиболее обостренный вид лейтритмической ячейки. В этом виде две острые ритмические группы (типа) объединяются в последовательном движении, т. е. путем создания сложных тактов . Таким образом, помимо ритмических перебоев, появляются перебои в акцентировке. Впервые мы встречаем этот вид в кульминации столкновения Германа и Графини, перед смертью ее — на словах «Откройтесь мне...»; затем в пятой картине этот ритмический фон сопровождает целотонную гамму призрака. Он же возникает в момент воспоминания о призраке и, наконец, при вторичном его появлении и самоубийстве Германа.

Таким образом, мы видим, как постепенно все более и более усложняется лейтритм оперы, как по мере развития сквозного действия создаются все более сложные образования. Но мало этого: по мере роста кульминаций композитор постепенно усложняет последовательность изложения различного ритмического фона.

Так, например, последний, наиболее сложный вид лейтритма появляется перед смертью Графини. Второе появление этого вида лейтритма — в эпизоде призрака пятой картины. Здесь оно сочетается с изложением предпоследнего типа



Наконец, в момент третьей игры Гер-

[1] В таком именно виде он служит зловещим предвестником рокового исхода любовной страсти Германа и Лизы, появляясь на момент в кульминации светлого чувства — в финале второй картины.

мана — катастрофы — мы встречаем три последовательно обостряющихся вида группировок длительностей



Я привел лишь основные типы лейтритма, в опере их значительно больше, но и они достаточно показывают принцип использования композитором важнейшего музыкально-выразительного средства в драматургических целях. Если же вспомнить примеры лаконичного введения лейтритма в других случаях, как средства воздействия одной драматургической силы на другую, комплекса судьбы на комплекс человеческий (сцена любви второй картины, сцена Лизы шестой картины, ария Германа «Что наша жизнь?» и т. д.), то роль лейтритма как фактора сквозного действия станет очевидной.

XI

Я разобрал вкратце принципы музыкального воплощения сквозного развития «Пиковой дамы». Как я уже сказал, в этой опере оно наиболее совершенно. Но в той или иной степени оно свойственно каждой опере после «Евгения Онегина»; и в «Орлеанской деве», и в «Мазепе», и в «Чародейке» мы встретим тот же прием противопоставления основных музыкально-выразительных средств в соответствии с противоречивыми движущими силами развития идеи — сквозного и контр-сквозного действия [1].

Можно ли сказать, что весь этот процесс был глубоко рационалистическим? Очевидно, нет! Судя по вышеприведенному высказыванию Чайковского, такой метод рождался в процессе осознания идеи, в процессе ее музыкального воплощения в основных мелодических образованиях — темах; в дальнейшем же, при развитии и возникновении новых тем, композитор силой своего исключительного внутреннего слуха создавал темы, отдельные реплики, оркестровое сопровождение, основанные на видоизменении, развитии главных тематических образований. Мелодические, ладогармонические, ритмические и др. выразительные средства тем невольно обладали общими признаками. Так возникали два контрастных комплекса, соответствующие двум контрастным силам сквозного и контр-сквозного драматического

---

[1] Например, в ладотональном плане в «Орлеанской деве» два круга: As-dur—Es-dur, связанный с героическим образом Иоанны, и h—fis/c—f-moll, связанный с трагической линией любви; в «Мазепе» сфера Кочубея и его семьи c — f-moll и связанный с образом Марии Es-dur.

действия. Важно еще раз подчеркнуть, что эти два комплекса развивают действие не только в результате своего взаимовлияния, борьбы и создания на этой основе новых качественных образований (например, припев баллады), но и что каждый элемент отдельных выразительных средств комплекса не появляется механически, а непрерывно развивается, порождая в процессе развития новые качества (в «Пиковой даме», например, становление h-moll в четвертой картине, «рождение» тембра бас-кларнета и т. д.).

Было бы, конечно, ошибкой утверждать, что Чайковский сразу овладел этим важнейшим качеством оперной драматургии. Понадобился большой путь, чтобы прийти к стройному, почти идеальному плану сквозного действия «Пиковой дамы», лаконизму ее музыкально-выразительных средств. В этом отношении сыграла большую положительную роль его работа в качестве музыкального критика. В течение 70-х годов Чайковский изучил десятки оперных партитур — русских и иностранных (особенно французских), подвергнул их детальному анализу. Параллельно с этим композитор также живо интересовался и законами развития литературной драмы [1]. Письма к брату, Ю. П. Шпажинской и, особенно, Ткаченко доказывают богатейшую эрудицию Чайковского в этих вопросах. И не трудно проследить, как от ясного, но вначале скорее интуитивно ощущаемого сквозного действия важнейших сцен «Онегина», через осознание сквозного действия в картинах «Мазепы» и «Чародейки» он приходит к идеальному плану сквозного развития всей оперы в «Пиковой даме».

---

[1] В частности благодаря большой литературной деятельности своего любимого брата Модеста Ильича.

ГЛАВА III

МУЗЫКАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗА

I

Во всяком драматическом произведении, в том числе и в опере, основным субъектом действия, движения является действующее лицо, образ, характер. Именно в нем и через него раскрывается идея произведения. «Я собираю в реальный образ, как в горячий фокус увеличительного стекла, лучи моих идей и ощущений, и этот образ передаю воображению читателя (также зрителя в театре, слушателя-зрителя в опере — *Б. Я.)*, с тем, чтобы в его сознании образ снова трансформировался в идеи и ощущения», — так писал о роли характера А. Толстой [1].

Лессинг в «Теории драмы» говорит, что «истинность характера — есть краеугольный камень драмы».

«Драма тем и отличается от прозы, что в драме обстоятельства могут быть выявлены только через характеры или посредством их» (Дидро).

Конечно, далеко не все характеры-образы одинаковы по своему значению в драматическом произведении. Одни — являются главными носителями движения идеи — основными факторами сквозного или контр-сквозного действия; другие — менее значительны, они лишь помогают автору создать такие драматические положения, в которых наиболее эффективно выявлялись бы нужные ему черты главных характеров, полноценней раскрывались бы отдельные стадии в их развитии. Что же отличает главные характеры-образы?

Условность реализма всякого драматического произведения порождается, между прочим, и тем, что за два-три часа сценического действия перед зрителем должна пройти законченная история целой группы живых людей, значительный отрезок человеческой жизни [2].

---

[1] А. Толстой. «О драматургии». Государственное издательство «Художественная литература», М.— Л., 1934, стр. 12.

[2] Либо, если пьеса не охватывает большой по времени отрезок жизни, — напряженность, концентрированность действия окажется в ней подготовленной событиями предыдущего отрезка времени.

Именно эта условность драматического произведения приводит к тому, что автор должен показать основные характеры в период их «страстного устремления», гипертрофируя, преувеличивая их ведущие черты, страсти, делая характеры в этом смысле **тенденциозными**. Великий пролетарский писатель А. М. Горький неоднократно подчеркивал эту мысль. «Подлинное искусство обладает правом преувеличивать», — так писал он в одной из своих последних статей [1].

В этом прежде всего и заключается отличие художественного, реалистического образа от простого фотографического воспроизведения действительности.

«...В особенности характера **одна**, главная сторона должна выступать как господствующая...», — пишет Гегель в своей «Эстетике» [2]. О той же «страстной устремленности» характера, гипертрофии чувств говорит и Дидро в своих «Беседах о «Побочном сыне»: Клитемнестра, «устрашающая убийц своей дочери образом бога» — «...уже не мать Ифигении, а раскаты грома, содрогание земли, ужасающий рев, потрясающий воздух» [3].

И несколько ранее: «Состояние Клитемнестры должно исторгнуть из ее груди вопль природы, и композитор может передать его со всеми его тончайшими нюансами» [4]. «Интерес драмы должен быть сосредоточен на главном лице, в судьбе которого выражается ее основная мысль», — так пишет Белинский в «Драматической поэзии» [5].

Совершенно ясно, что диалектическое развитие идеи реализуется прежде всего через контрастность именно этих ведущих черт героев — иначе говоря, через контрастность характеров. «Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, **что** она делает, но и тем, **как** она это делает; и в этом отношении идейному содержанию драмы не повредило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу» [6]. То же замечает Дидро в «Побочном сыне»: «Небольшие различия, наблюдаемые в характерах людей, нельзя изображать столь же удачно, как характеры резко выявленные...».

---

[1] «Литературные забавы». См. М. Горький. О литературе. «Советский писатель», М., 1937, стр. 363.

[2] См. Гегель. Сочинения, т. XII. Лекции по эстетике. Гос. соц.-эконом. издательство. Москва. 1938, стр. 243.

[3] Дени Дидро. Собрание сочинений, т. V. М.—Л. Academia. 1936, стр. 177.

[4] Там же, стр. 176.

[5] В. Белинский. Собрание сочинений. Издательство Вольф. СПБ—М., стр. 824.

[6] Ф. Энгельс. Письмо к Лассалю от 18 мая 1859 г. Цитирую по сборнику: «К. Маркс, Ф. Энгельс об искусстве». Изд. «Искусство». М.—Л. 1938, стр. 177.

Но, помимо тенденциозно выявленной и последовательно развитой основной черты, реалистический характер должен обладать другим отличительным признаком — многогранностью, наличием индивидуальных черт. Именно этот признак делает характер жизненным.

«Каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, «этот», как сказал бы старик Гегель...» [1], — пишет Ф. Энгельс М. Каутской. В том же письме к М. Каутской Энгельс отрицательно отзывается о главном герое ее произведения («Старые и новые») Арнольде, который, по мнению Энгельса, «чересчур безупречен».

Известное письмо Маркса Лассалю также подчеркивает эту важнейшую особенность реалистического характера образа: «Гуттен, по моему мнению, уж слишком изображает одно лишь «воодушевление», а это скучно. Разве он не был в то же время даровит и чертовски остроумен...» [2].

То же мы могли бы найти и у Гегеля в его «Эстетике», и у Лассаля в его «Драме», у Дидро и других величайших мыслителей: тенденциозность ведущей типической черты должна сочетаться в характере с многогранностью, наличием других, индивидуализирующих его особенностей [3].

В предыдущей главе я уже упоминал о том, что задача каждого драматурга состоит в том, чтобы, во-первых, создать яркие характеры, воплощающие отдельные, противоречивые стороны развиваемой идеи, и, во-вторых, создать цепь драматических положений, в которых бы наиболее эффективно проявлялись эти стороны основных характеров и тем самым создавалось к этому образу то или иное эмоциональное отношение зрителя-слушателя. Иначе говоря, вторым, не менее важным и не отделяемым от первой задачи, является вопрос о движении характера.

«...Я больше ценю страсть или характер, который раскрывается постепенно и лишь под конец показывает всю свою мощь...» [4]. Каждая сцена, каждая реплика действующих лиц

---

[1] Ф. Энгельс. Письмо к М. Каутской от 26 ноября 1885 г. См. «К. Маркс, Ф. Энгельс об искусстве». Изд. «Искусство». М.—Л. 1938, стр. 161.

[2] Письмо от 19 апреля 1859 г. См. тот же сборник, стр. 173.

[3] Это важнейшее условие реалистического характера, однако, отступает на задний план в романтизированном образе. В последнем случае развитие главной, ведущей черты подчиняет себе другие. Кроме того, это обусловливается и тем, что обычно бурное, стремительное развитие основной идеи, конкретизированной в ведущей черте главного характера, ограничение драматургической сферы событиями только этой, главной идеи исключают введение других плоскостей экспозиции характера. В этом, как мы увидим в дальнейшем, отличие, например, героя «Пиковой дамы» от героев «Хованщины».

[1] Дени Дидро. «О драматической поэзии», Собр. соч., т. V. М.—Л. Academia, 1936, стр. 353.

должны показывать движение характера, новую стадию его становления. Именно в этом смысл драматического действия. «Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящие, желая приобресть друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера, или задеть за слабые струны души и когда через это в споре выказываются их характеры, а конец спора становит их в н о в ы е отношения друг к другу — это уже своего рода драма», — метко указывает Белинский в своей статье «О драматической поэзии» [1] (разрядка моя. — *Б. Я.).*

Каждый драматург показывает движение характера по-разному. Это может быть постепенное и последовательное развитие ведущей страсти — постепенное становление, развитие образа; оно может быть и «круговым», «вращательным» движением, при котором характер показывается в разных драматических ситуациях, положениях, и таким образом он также будет «двигаться, изменяться».

В э т о м смысле принцип реалистической драматургии совершенно одинаков: движение идеи раскрывается через движение, развитие, развертывание основных черт характеров, различные взаимные столкновения их. Через поступки, поведение персонажа у зрителя создается то или иное эмоциональное отношение к характеру-образу, а значит, и к той или другой из противоречивых сторон идеи произведения.

В соответствии с этим каждый главный образ-характер получает свое «единое действие» или, пользуясь термином К. С. Станиславского, — свою «сверхзадачу», т. е. подчинение всех своих поступков, всего своего сценического поведения единой цели — задаче, вытекающей из его назначения в драме—опере [2].

Шиллер в своей статье «О трагическом в искусстве» так формулирует эти мысли: «Единственный путь к такой законченности изображения (характера. — *Б. Я.)* — объединение вереницы отдельных представлений и ощущений, находящихся в причинной связи и взаимодействии и в своей совокупности составляющих для нашего сознания «е д и н о е ц е л о е» [3] (разрядка моя. — *Б. Я.).*

---

[1] В. Б е л и н с к и й. Полное собрание сочинений. Изд. Вольфа, СПБ.—М., стр. 834.

[2] Так, например, единое действие Германа в опере «Пиковая дама» заключается в настойчивом (но бесполезном) стремлении преодолеть с помощью «положительной» страсти — любви к Лизе — роковую страсть узнать три карты.

[3] Ф. Ш и л л е р. Статьи по эстетике. М.—Л. Academia. 1935, стр. 78.

Это единство направленности всех сценических поступков образа в сочетании с непрерывным его развитием составляет также одну из главных особенностей реалистического образа—характера.

II

Конечно, нельзя утверждать, что все эти кратко изложенные, основные отличия реалистического характера были ясно осознаны Чайковским. Однако, нет сомнения, что интуитивно они достаточно ясно им ощущались.

В первой главе я останавливался на требованиях, которые предъявлял Чайковский к характеру. Достаточно вспомнить такое близкое к мыслям Энгельса (характеристика Арнольда из «Старого и нового» М. Каутской) высказывание об образе Марии Ивановны из «Капитанской дочки» Пушкина.

В письме к Модесту Ильичу он замечает по поводу «Орлеанской девы»: «Опера крайне бедна изображением и монотонна. Индивидуализации (характеров. — *Б. Я.),* кроме самой Девы, нет».

В письме к Шпажинскому от 30 января 1886 года, оценивая либретто «Чародейки», Чайковский пишет: «Во втором [действии] — драма... завязывается; взаимные отношения действующих лиц и их характеры высказаны с надлежащей силой и ясностью...[1].

Вспомним замечательные письма к Танееву, к Мекк об основных образах «Евгения Онегина». Разве они не говорят о том, насколько ясным представлялся композитору в процессе работы каждый образ драмы-оперы, его развитие! Так, например, в письме от 2/14 января 1878 года Чайковский пишет о Татьяне: «Относительно Вашего замечания, что Татьяна не сразу влюбилась в Онегина, скажу, что Вы ошиблись: именно сразу: «Ты лишь вошел — я вмиг узнала; вся обомлела, запылала...»[2].

Композитор иногда настолько остро чувствует героя своего произведения, что последний подчас ничем для него не отличается от живого, близкого ему человека[3]. Он «негодует на бессердечного фата» — Онегина, тяжело переживает состояние Татьяны, переезжает из Флоренции в Рим, оплакивая своего Германа, считая невозможным для себя «оставаться в городе, где он умер».

В частности, работа над образами «Онегина» доказывает несомненно интуитивное понимание Чайковским всех

[1] См. Переписку П. И. Чайковского с И. В. Шпажинским в журнале «Культура театра», Госиздат, М., 1921, № 6, стр. 39.

[2] «Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева». Изд. П. Юргенсона, М., стр. 19.

[3] Так, например, о Германе Чайковский пишет: «Герман все время был для меня живым, близким мне человеком».

особенностей реалистического характера. Читая томик пушкинского «Онегина», Петр Ильич прежде всего выделил для себя ведущую черту образа-характера, ее движение и развитие. С образом Татьяны связаны следующие пометки: «Ей рано нравились романы», «всегда грустна», «влюбилась...», «это он!»; отчеркнуто все письмо, сцена с няней, следующие слова: «потрясена...», «ревнивая тоска...», «погибну— сердце говорит...», «...и я любила вас», «за те места, где в первый раз, Онегин, видела я вас...».

Диференцируя эти отметки, мы видим, какие именно черты Чайковский особо подчеркнул для себя в качестве характеристики Татьяны в пушкинском тексте: во-первых, мечтательность, грусть, романтичность — как основные черты; во-вторых, смятение чувств, нарушение душевного «равновесия», внесенное появлением Онегина, увлечение им и «трезвость», некоторую рассудочность Татьяны в финале.

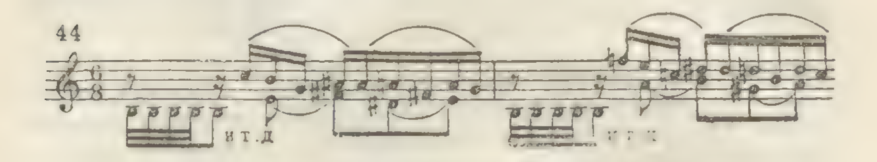
Таким образом, для Чайковского становились ясными этапы развития ведущей страсти героя, иначе говоря, сквозное действие образа: «тезис» характера (мечтательность, грусть, «потенциальная» влюбленность), появление нового сильного чувства, по-новому раскрывающего образ, доводящего его развитие до кульминации и катастрофы.

Из всего комплекса музыкальных средств, при помощи которых композитор воплощает движение характера, приведу лишь пример использования одного из этих средств — лейтмотива.

Первая картина «Евгения Онегина». Значительная ее часть, в которой проявляется «тезис» характера Татьяны, построена на основном лейтмотиве Татьяны. Он появляется несколько раз в течение картины, причем в местах, связанных не только с образом самой Татьяны: увертюра, кульминация квартета («Свирели звук унылый...»), отдельные реплики Татьяны («...как я люблю под эти звуки»). После ариозо Ольги, по своему характеру оттеняющему образ Татьяны, лейтмотив звучит снова и в оркестре и в голосе. Приезд Ленского и Онегина почти целиком построен на разработке этого главного музыкального образа. Он же появляется во время беседы Онегина и Татьяны. Тем же лейтмотивом заканчивается и вся картина. Таким образом, лейтмотив мечтательной Татьяны является сквозным мотивом всей первой картины, определяющим все ее глубокое развитие. При этом в соответствии с изменением ведущей драматической страсти Татьяны к концу картины претерпевает изменение и сам музыкальный образ — лейтмотив. Если в начале картины он построен на мягко скользящих секвенциях [1], удивительно

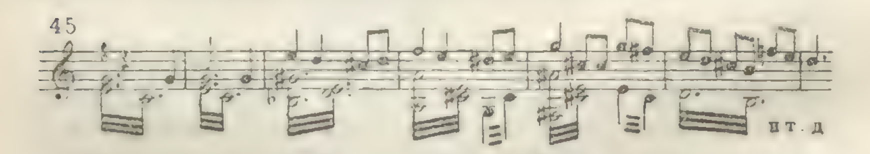
[1] Весьма редкое явление у Чайковского — нисходящие секвенции.

метко передающих мечтательный, несколько грустный образ молодой девушки, то в момент приезда Онегина и Ленского лейтмотив совершенно преображается: на тремоло доминантового органного пункта накладываются «в о с х о д я щ и е», «активные» звенья лейтмотива.



В конце картины лейтмотив вновь проходит в ином изложении: от «ползучих» секвенций начала картины не осталось и следа — он проходит в ином ладовом изложении (мажор), полный динамики, как полна необъяснимым волнением и сама героиня.

Во второй картине перед нами Татьяна, полностью захваченная новым чувством. Именно в этой картине дается кульминация развития страсти, в третьей картине уже наступает катастрофа. Такое развитие образа героини привело, в частности, к появлению новых мотивов состояния — прежде всего группы тем любви во главе с основной темой в C-dur.



Здесь же возникает и еще одна, чрезвычайно характерная для концепции Чайковского, тема смятения чувств, покорности судьбе [1].



---

[1] Как я указывал в первой главе, это единственный музыкальный образ, воплощающий слова, не принадлежащие Пушкину: «Увы, не в силах я владеть своей душой — пусть будет то, что быть должно со мной».

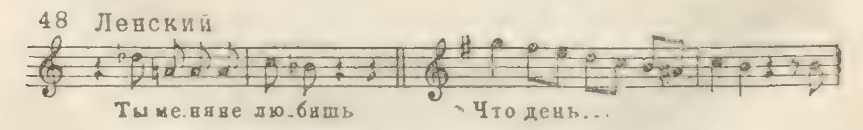
Наконец, в заключительной картине оперы — этом новом этапе развития образа — появляется еще один новый, сквозной музыкальный образ — тема судьбы.



Такой же примерно процесс осознания ведущей черты характера, этапов его развития можно проследить и в работе над другими образами. Композитор отмечает в томике Пушкина следующие характерные черты образа Ленского: «Он пел разлуку и печаль...», «он пел разлуку и любовь...», «и ум в сужденьи зыбком...», «вечно вдохновенный взор...», «ах, он любил, как в наши лета...»; отчеркивает весь текст предсмертных стихов и т. д.

Эти отметки снова говорят нам о том, что именно композитор подчеркнул для себя: с одной стороны, «тезис», исходное и типичное состояние характера — поэтичность, восторженность, «влюбленность», преобладание эмоционального момента над рациональным, с другой стороны — новое, до этого незнакомое Ленскому трагическое, роковое чувство [1], раскрывающее по-новому характер, доводящее его до кульминации развития и катастрофы. Именно такой логике движения и было подчинено создание музыкального образа Ленского.

Музыкальный язык его партии в первой картине довольно сильно отличен от четвертой и пятой картин. На смену глубоко эмоциональным, выразительным секвенциям основного ариозо «Я люблю Вас» первой картины в четвертой и пятой картинах приходят другие, также «типизированные» мелодические интонации трагического настроения: нисходящая секунда-задержание и нисходящий ход от терции к квинте минорного лада.



Совершенно аналогичный процесс мы смогли бы заметить и в развитии образа Онегина. «Тезис» характера («холодное резонерство», «светскость», «фатоватость») выявлен как через нарочитое несовпадение эмоций, выраженных словесным и музыкальным текстом его реплик (например, «Я очень счаст-

---

[1] В этом опять отличие от Пушкина, который нигде не вносил элемента трагизма в этот образ, скорее, наоборот, предсмертные стихи трактуются им с некоторой долей иронии.

лив» — на fis-moll'ном трезвучии), так и через музыкальную характеристику Онегина в первой картине: вальсообразный мотив с оттенком некоторой салонности.



Затем, как и у двух других образов, появляется новая страсть, охватывающая Онегина в шестой и седьмой картинах оперы, и снова трагический финал.

Эти черты в работе композитора над образами «Евгения Онегина» достаточно ясно говорят о том, что уже в 1877 году Чайковский ясно сознает, что именно ведущая, тенденциозно и последовательно выявленная страсть, ее движение и непрерывное развитие являются основой для создания характера, образа. «Движение» характера для Чайковского есть развитие его основной, ведущей страсти. Другая отличительная черта реалистического характера — многогранность, наличие в образе, наряду с главной, движущей страстью ряда других, индивидуализирующих, бытовых черт — гораздо меньше занимает композитора [1]. Эта особенность является общим признаком для лирической оперы второй половины XIX века — периода накопления в ней романтических элементов.

На примере «Евгения Онегина» можно проследить и другой важнейший принцип драматургии опер Чайковского: метод развития характера.

Первая картина оперы есть экспозиция всех действующих лиц, вернее — «тезисов» характеров: мечтательная Татьяна, влюбленный Ленский, холодный резонер — Онегин. Однако удельный вес образа Татьяны более значителен. Ее музыкальный образ подчиняет себе все музыкальное развитие картины, причем основные этапы развития образа («как я люблю...», приезд Ленского и Онегина, диалог с Онегиным и финал) все время сменяются фоном «отстранения» (хор крестьян, ариозо Ольги, Ленского, речитатив няни и др.). Вторая картина — кульминация нового чувства — является по существу монодрамой. Именно здесь, где раскрывается внутренний мир героини, композитор отказывается от всего внешнего, бытового, лишних действующих лиц, всего того, что могло бы помешать решению основной задачи — раскрытию противоречий внутреннего состояния ха-

[1] У Мусоргского, например, это одинаково важная сторона характера (вспомним хотя бы типы «Хованщины» — Голицын, Досифей, Хованские и др. наделены своими отличительными особенностями).

рактера. Третья картина лишь по сценическим соображениям перенесена в обстановку сада (сожаление по поводу этого несколько раз высказывал сам композитор) — катастрофа должна была бы произойти здесь же, в этой же обстановке.

В четвертой картине Татьяна почти бездействует, а в пятой и вовсе не появляется на сцене. Ее мы встречаем лишь в шестой и седьмой картинах, причем в несколько иной драматургической роли. В развитии ее характера уже нет той активности, последовательности, концентрированности. Она оживает лишь на момент в кульминационном пункте седьмой картины, когда возникают образы прошлого. В седьмой и особенно в шестой картине образ Татьяны имеет такое же драматургическое значение, какое в первой картине имеет Онегин по отношению к образу Татьяны [1]. Главный субъект действия — Онегин. Ему принадлежит **активная** драматургическая роль. Развивается именно образ Онегина.

Метод развития образа Ленского аналогичен методу развития образа Татьяны: возникновение новой страсти происходит в эпизодах, сменяющихся бытовым фоном «отстранения» (бал у Лариных). Конец четвертой картины — кульминация ведущей страсти — ссора, пятая картина — катастрофа. Также не случайно, что именно пятая картина, как и вторая для Татьяны, по существу является монодрамой. Кульминация развития — раскрытие противоречивого состояния внутреннего мира героя — происходит в «камерной» обстановке.

Развитие образа Онегина (появление новой страсти), «открывающее» третий «цикл» действия оперы, начинается в шестой картине. Оно тоже сменяется фоном «отстранения» (танцы, ария Гремина), доходит в конце картины до своей кульминации. И снова основная «конфликтная» сцена раскрытия внутреннего мира героя происходит в «камерной» обстановке — действуют только два образа.

Таким образом, в «Онегине» Чайковский впервые обретает **метод** выявления развития характера, который затем становится основным. «Онегин», благодаря необычности, некоторой условности своего сюжетного развития (поэтому композитор не решался назвать «Онегина» оперой, а назвал лирическими сценами), послужил своего рода творческой лабораторией, в которой все внимание композитора было сосредоточено на развитии характеров, причем большей частью не одновременном, а последовательно проведенном (первый

---

[1] Не случайно, что музыкальный образ Татьяны в шестой картине (вальсообразный мотив) несколько напоминает музыкальный образ Онегина в первой, и, наоборот, черты музыкального языка Татьяны переходят в шестой картине к Онегину.

акт — развитие образа Татьяны, второй акт — Ленского и третий акт — Онегина) [1].

Установив общие всем трем персонажам принципы выявления развития образа («тезис» характера; возникновение новой страсти, приводящей характер к драматической кульминации и катастрофе, катарзису; в кульминационный момент появление на момент «тезиса» и т. д.), необходимо здесь же подчеркнуть, что несомненно также и различие в пределах этого общего принципа. Так, например, если страсть, охватившая Онегина (шестая и седьмая картины), не приходит в «столкновение» с первоначальным «тезисным» состоянием характера (холодный резонер), то «ведущая» страсть Татьяны и в первой и во второй картинах приходит в некоторое противоречие с первой характеристикой молодой девушки. Вся сцена письма пронизана внутренней борьбой противоречивых чувств, охвативших Татьяну. И только в конце сцены она окончательно приходит к ясному решению.

Вспомним несколько аналогичных примеров из последующих опер. Всюду общий принцип развития характера сохраняется: основной образ «Орлеанской девы» — Иоанну вначале характеризует стремление стать во главе войска, ее «воинственная святость», высшая небесная миссия и т. д. [2]. Затем появляется новая ведущая черта — роковая страсть, «земное» чувство к Лионелю, захватывающее ее, развивающееся до кульминации и приводящее к трагической развязке.

В главном образе «Мазепы» — Марии мы также находим наличие, с одной стороны, любви к отцу — семье, с другой стороны, — роковую страсть к Мазепе, доводящую ее в своем развитии до катастрофы.

«Тезис» характера главной героини «Чародейки» выражен в словах самого композитора: «женщина из народа», насмешливая, остроумная, веселая. «...Вначале все речи Настасьи спокойны, слегка насмешливы; потом любовь выражается робко, нежно...» [3]. В письмах к Павловской он обстоятельно рисует процесс проникновения в образ Кумы роковой страсти, приводящей к кульминации образа и к катастрофе. Наконец, герой «Пиковой дамы» Герман также одержим двумя противоречивыми страстями. Вначале это любовь к Лизе, затем роковая страсть к картам — основная движу-

---

[1] Крайне интересен и своеобразен поэтому принцип сквозного действия этой оперы, которая развивается как бы в двух планах: сквозная линия через всю оперу — Татьяна — Онегин, и по актам — развитие характера каждого героя, повторение общей кривой одного комплекса на материале развития разных героев.

[2] «Тезис» характера Иоанны явно не удался композитору, что повлекло за собой и неудачу всей оперы в целом.

[3] «Чайковский на московской сцене», М.—Л., 1940, стр. 395. Письмо к Э. К. Павловской от 30 июля 1887 г.

щая сила драмы, вершина развития действия (четвертая и пятая картины) и катастрофа — катарзис.

Нетрудно проследить во всех операх принципиально одинаковый метод выявления развития характера, идущий от «Онегина», — развитие страсти по эпизодам, сменяемым бытовым фоном, кульминации сквозного действия в «камерной» обстановке и т. д.[1].

Но, так же как и в «Онегине», во всех этих операх каждый герой все же отличается своими особенностями «экспозиции». Так, в «Орлеанской деве» новая роковая страсть появляется только во второй половине оперы. В «Мазепе», «Пиковой даме» противоречивые состояния почти все время развиваются параллельно, обостряя драматизм произведения. В «Чародейке» добавляется еще одна драматическая линия — отношение Настасьи к Князю и т. д.

В большинстве драматических произведений носителями основных контрастирующих начал развиваемой автором идеи является примерно равноценная по значению группа действующих лиц. В психологической драме-опере и, в частности, в операх Чайковского на первый план выдвинут один главный персонаж — объект драматического действия. Его значение не сравнимо ни с кем из других действующих лиц. Достаточно вспомнить образ Марии, Иоанны, Настасьи, Германа, Иоланты и др. Почти всегда идея произведения раскрывается автором на судьбе этого главного действующего лица (в значительном большинстве случаев — женского образа)[2]. Поэтому сквозное действие оперы, о котором я говорил в предыдущей главе, и является прежде всего сквозным развитием главного образа и его ведущей страсти. В этом важнейшая драматургическая сила опер Чайковского.

III

Другой значительной группой действующих лиц являются носители тех противоречивых начал, драматических сил, которые воздействуют на главного героя. В опере «Опричник» это, с одной стороны, Басманов и его окружение, с другой стороны, — мать и Наташа; в «Орлеанской деве» — хор ангелов и Лионель, в «Мазепе» — Кочубей и Мазепа; в «Чародейке» — народ, Князь и Юрий; в «Пиковой даме» — Лиза и Графиня и т. д.

[1] Немного отлична в этом отношении «Орлеанская дева».

[2] Как было сказано выше, идея произведения в большинстве опер принципиально одинакова: величие жизненного чувства любви, обновляющего человека, и неизменный крах этого чувства под влиянием силы судьбы. Только в двух операх (обе на фантастический сюжет) торжествует человеческое начало.

Все эти персонажи имеют обычно свои яркие отличительные черты, свой мелодический язык, характерную тематику и т. д. Часто они различны по своей драматургической роли: иногда это статичные образы (Графиня, Басманов, Лионель и др.), иногда это образы, имеющие свою драматическую линию развития (Лиза, Князь, Юрий, Мазепа, Андрей и др.).

Надо сказать, что очень часто персонажи и этой группы обладают многогранностью. Таковы, например, образы Князя в «Чародейке», Мазепы в опере «Мазепа», которые, являясь в целом отрицательными персонажами, обладают и рядом положительных черт и, именно в силу этого, приобретают бо́льшую выпуклость, жизненность [1].

Третья группа персонажей — образы-«маски». Они не служат объектом драматического действия, а лишь помогают полнее раскрыть «движение» главных характеров. В большинстве случаев в них ярко выражена какая-либо бытовая черта, глубоко жизненная, реалистическая, но не развивающаяся, а как бы «застывшая». Таковы образы Чуба, Школьного учителя в «Черевичках», Гремина, Няни, Трике, Ольги в «Онегине», Орлика в «Мазепе», Мамырова, Паисия в «Чародейке», Гувернантки, Елецкого, Томского в «Пиковой даме» и т. д.

В этом отношении очень показательно, что наряду с музыкальными набросками, характеризующими отдельные, кульминационные состояния главных героев оперы, композитор остро чувствует музыкальный язык этих характерных персонажей. И в подавляющем большинстве случаев наброски построены на соответствующих стилизованных, бытовых интонациях. Так, на полях либретто «Чародейки» мы находим наброски реплик дьяка Мамырова, няньки Ненилы, в либретто «Пиковой дамы» — ариозо Гувернантки, тему Елецкого и т. д.

Наконец, четвертой группой действующих лиц является значительное количество сценических образов, которые не

---

[1] Но не всегда Чайковский умел правильно соблюсти сочетание противоречивых черт и сохранить преобладание ведущей черты (что является обязательным условием реалистического характера). Иногда композитор не мог выйти из-под влияния оперной антиреалистической вампуки. Так, например, получилось, на мой взгляд, в сцене Мазепы и Орлика, в которой пушкинский текст сохранился полностью, за исключением одной фразы, внесенной самим композитором. После приказа казнить Кочубея Мазепа бросает Орлику следующие слова: «Прочь, палач свирепый! Прочь! И дело свое кровавое исполни». В данном случае верная в принципе мысль (попытка наделить Мазепу положительными чертами и тем оправдать отношение к нему Марии) получает неудачное воплощение как по содержанию (Орлик — верный друг и помощник Мазепы в его делах), так и по форме (обычный язык оперных реплик). И такой пример неудачного «облагораживания» далеко не единичен.

представляют сложившихся характеров и не имеют своего «лица», они принимают лишь эпизодическое участие в действии, используются для создания необходимого настроения, введения новой сценической интриги и т. д. (Полина, Дюнуа и др.).

Итак, основное внимание композитора при сочинении оперы направлено на развитие ведущей черты — страсти героя. Как я уже указывал ранее, для оперного композитора вообще, а для Чайковского в особенности, важно было не столько собственно сюжетное развитие оперы, сколько создание цепи различных эмоциональных состояний героя, в которых бы перед слушателем постепенно развивалась, «становилась» ведущая страсть характера. Различие эмоциональных состояний, настроений героя служило для Чайковского главным, определяющим фактором при музыкальной обрисовке характеров. Это приводило в частности к тому, что разные характеры в примерно одинаковой драматической ситуации, аналогичном эмоциональном состоянии получали весьма близкую, общую музыкальную характеристику. Именно это — одна из черт, отличающих творческий метод Чайковского [1]. Этот принцип, в первую очередь, и определяет метод музыкальной характеристики образа.

Такова, например, система лейтхарактеристик. У Чайковского мы не встретим ни в одном случае лейтмотива героя оперы. Постоянные музыкальные характеристики образа, как целого, встречаются лишь у характеров-масок, т. е. у образов, лишенных развития, большей частью отличающихся какой-либо одной резко выраженной характерной чертой (например, Орлик — злодей, палач; Няня — задушевный народный образ и др.). Поэтому в основу мотивов этих образов (Орлик, Чуб, Няня, Паисий, Зарецкий, Гильо и др.) положены обычно типизированные, жанровые мелодические обороты [2].

Короткий форшлаг, пунктирный ритм, «скачки» в мелодической линии — все эти обостряющие звучание выразительные элементы, хорошо знакомые по характеристикам «злых» персонажей других опер (Наина, Альберих), мы находим и в угловатом, «зловещем» лейтмотиве Орлика. Лейт-

---

[1] Тогда как, например, у Мусоргского, благодаря присутствию у героев почти всегда другого качества — индивидуализирующих черт — основной принцип драматического противопоставления характеров заключается в различии их резко выраженных индивидуальностей.

[2] Я сознательно не называю их лейтмотивами, ибо соответственно драматургической трактовке образов-масок их мотивы не включают конфликтных элементов, потенциальных возможностей развития — они появляются большей частью как статические звуко-формулы.

„Мазепа“ Лейтмотив Орлика.

50

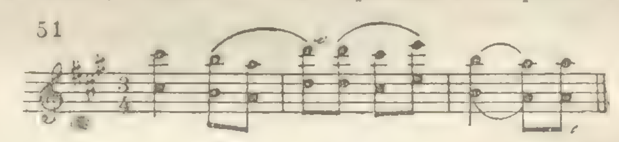


„Руслан и Людмила“ Лейтмотив Наины.



мотив Няни построен на основе интонаций русской протяжной песни, Паисия — на церковных оборотах и т. д.

51



Во второй группе образов (носителей драматических сил, воздействующих на героя) лейтмотивы образов формально также отсутствуют. Но, большей частью, с музыкальной характеристикой персонажей этого типа очень тесно связан лейтмотив той роковой силы, носителем которой является данный образ. Так, например, в «Опричнике» лейтмотив опричнины связан с образом Басманова, в «Пиковой даме» лейтмотив тайны трех карт — с Графиней; аналогичный пример представляет и лейтмотив Мазепы и т. д. Все эти музыкальные образы роковой силы по своей конструкции довольно сходны: мелодический рисунок устремлен вверх, упруг, «агрессивен», опорные звуки отличаются ладовой устойчивостью, ритмической определенностью и остротой.

52 „Опричник“





Подобные характеристики весьма сближают эти образы (особенно некоторые их варианты) с темами рока в симфониях. Учитывая большую роль этих тем в сквозном действии, композитор много работает над их конструкцией. В противоположность первой группе в этих темах заключены обычно большие потенциальные возможности для будущего развития.

Так, например, тема опричнины в «Опричнике» принимает в процессе развития сквозного действия самые разнообразные варианты: в острых моментах проявления этой «агрессивной» силы композитор широко использует, например, прием отчленения субмотива, дробление и сжатие:



Тема Мазепы развивается главным образом в своей первой, «агрессивной» половине[1]. Мы встретим в опере самую разнообразную гармоническую и полифоническую разработку (гармонизация тоническим трезвучием, уменьшенным септаккордом, остро звучащим аккордом с увеличенной секстой и т. д.; «растворение» темы в общих формах движения в последней картине, стреттное проведение ее в сцене Марии и Любови и т. д.). Но главный метод разработки темы заключается в изменении самого ее мелодического рисунка. В наиболее напряженных эпизодах тема получает все более «угрожающие» концовки, все более острой и напряженной становится ее интервалика (см., например, сцену ссоры, в первой картине). И, наоборот, в конце последней картины, когда Мазепа из грозного «вершителя судеб» превращается в несчастного беглеца, — тема все более и более «урезается» в своей первой, «агрессивной» половине.

[1] Полностью тема проходит лишь в увертюре и в самом конце оперы как смысловой итог развития образа Мазепы: мягкая, ниспадающая мелодическая линия второй половины темы нейтрализует «агрессивность» первой.



Развитие темы карт в «Пиковой даме» идет, главным образом, за счет богатейших гармонических возможностей этой темы и т. д.[1].

Но не только «отрицательные» силы воплощаются в структурно оформленном и вместе с тем развивающемся мотиве. Почти в каждой опере есть лейтмотив любви («Онегин», «Орлеанская дева» и др.). Конструкция тем любви принципиально одинакова во всех операх, начиная с темы любви Татьяны. Это все тот же принцип амфибрахического цикла, эмоциональной фазы — принцип, чрезвычайно характерный для самых разнообразных мелодических построений, воплощающих интенсивное развитие чувства, порыва (от небольшого, лаконичного мотива, темы — до большой эмоциональной «волны» в конструкции сцены). Но тут же необходимо заметить, что, сохраняя в общем одинаковый принцип конструкции, Чайковский в последних операх насыщает тему все большими потенциальными возможностями ее будущего развития.

Сравним, например, с этой точки зрения темы любви в «Онегине» и «Пиковой даме». Не трудно убедиться в принципиальной общности конструкции. Но какая в то же время и огромная разница!

Обратим внимание лишь на некоторые черты различия. Секвенцеобразный подход к вершине в теме «Онегина» представляет (после первого такта) механическое повторение звена секвенции в восходящем движении[2]. В «Пиковой даме» предъикт не ограничивается «механическим» повторением секвенции; он построен на как бы «спиральном», значительно более динамическом принципе развития. Динамизация темы также подчеркнута и через гармонизацию (напряженный доминантовый органный пункт, сопровождающий всю тему). Поэтому кульминация темы — икт — в «Пиковой даме» ощущается гораздо ярче, рельефнее, чем в «Онегине». Кроме того, в теме «Пиковой дамы» мастерство композитора проявилось и в том, что конструкция темы, несмотря на ее относительно бо́льший размер и поразительную цельность, отличается более острым внутренним противопоставлением отдельных частей, имеющим смысловое значение, позволяющим в процессе развития полноценно использовать

[1] См. предыдущую главу, стр. 82 и дальше.

[2] Это особенно наглядно видно в финале второй картины, где кульминация чувства раскрывается через длинную восходящую цепь механически повторяющихся секвенций,

отдельные части, например, предъикт. Тема широко развивается как своими отдельными частями, так и в целом. Все это стало возможным благодаря появлению конфликта внутри самой темы. В «Онегине» тема любви представляет только единое образование.

Промежуточным «звеном» в процессе созревания в этих темах внутреннего конфликта является тема любви в «Орлеанской деве», чрезвычайно близкая к теме любви «Пиковой дамы»[1].

55



В той же опере «Орлеанская дева» есть, между прочим, и обратный пример — безусловной неудачи автора в конструкции лейтмотива. Тема ангелов:

56



должна была быть по замыслу автора музыкальным образом, воплощающим другую, «антагонистическую» силу, воздействующую на героиню. Но именно она, несмотря на «внешние» лейтмотивные признаки (постоянный рисунок), отличается исключительной статичностью[2], мелодической бедностью, безжизненностью. Это лишний раз подтверждает мысль, что главная причина неудачи «Орлеанской девы» заключается именно в том, что «тезис» характера Иоанны, его исходное состояние — мистический образ девы-воительницы, как и сила, определяющая это состояние, совершенно не удались Чайковскому[3].

---

[1] В этом отношении «Орлеанская дева» еще совершенно недооценена.

[2] Включая даже постоянную лейттональность — c-moll, в которой она неизменно появляется во всех картинах.

[3] Несмотря на то, что процесс сочинения оперы показывает, что Чайковский отлично понимал «схему» развития характера и начал сочинение оперы с кульминационного проявления именно «тезиса» — сцены во дворце.

* * *

Таково вкратце значение лейтмотивов сил, воздействующих на героя. Как мы видели, очень часто они характеризуют также и главных носителей этих сил или раскрывают взаимоотношения главного героя с носителем силы (Герман и Лиза в «Пиковой даме»).

Важно подчеркнуть еще раз, что наиболее широко метод постоянных мелодических мотивов применяется Чайковским именно в этих двух группах. И это, с моей точки зрения, глубоко оправдывается как индивидуальными особенностями творческого метода композитора-симфониста, так и общими законами музыкальной драматургии. Сквозное развитие оперы и заключается прежде всего в развитии взаимодействия носителей драматических сил и главного героя. Именно драматическая сила и порожденная ею страсть героя и есть главный импульс развития в произведении. Поэтому вполне естественно, что именно эту страсть — силу и воплощает композитор в лейтмотиве, делая его одним из главных факторов музыкально-драматического развития[1].

IV

Переходим к третьей группе лейтмотивов — к лейтмотивам, характеризующим главных героев. Как и другие средства музыкальной характеристики, система и метод развития лейтмотивов представлены в этом случае наиболее многообразно и разносторонне.

Герои опер Чайковского никогда не обладают непосредственно им присущими и их характеризующими лейтмотивами. Лейтмотивом наделяется объект драматического движения, отличающийся, во-первых, одной ярко выраженной «отдельностью», особенностью, во-вторых, непременными предпосылками своего развития. Таким образом, этим требованиям удовлетворяет или какая-либо (почти всегда ведущая) черта, точнее — страсть героя, или какая-либо конкретная драматическая ситуация — данное эмоциональное состояние. Так, например, два ведущих чувства Германа — мечты о Лизе и страсть к познанию тайны карт — имеют лейтмотивы, очень близкие друг к другу.

Причины их общности понять не трудно. На это я вскользь указывал в предыдущей главе. По драматургическому замыслу авторов одну страсть — любовь («тезис» характера) вытесняет вторая, главная, роковая. Но, в отличие от развития «единых действий» других героев, развитие

[1] Но, конечно, не всегда и не во всех операх композитор использует именно этот метод характеристики. В операх «Черевички», «Чародейка», «Иоланта» мы увидим несколько иной метод, хотя и очень близкий к основному, первому.

образа Германа заключается в том, что вторая, роковая страсть является органически связанной с первой, рождающейся из нее. Ибо, во-первых, вначале Герман хочет выиграть для того, чтобы «подняться» в обществе и тем самым создать условия для осуществления своей мечты, во-вторых, по ходу развития действия, именно благодаря своим отношениям с Лизой Герман получает возможность попасть в спальню, и вторая страсть становится уже самоцелью. Таким образом, одна страсть под влиянием роковых обстоятельств перерождается во вторую. Поэтому естественно, что лейтмотив страсти к картам создается путем качественного изменения лейтмотива мечты о Лизе [1]. Примеры обобщения ведущих страстей в постоянном музыкальном образе-лейтмотиве уже приводились достаточно в нашем изложении.

Значительно более важным и широко используемым для характеристики центрального образа средством является принцип мотивов ситуаций или, более точно, — состояний. Именно в этом и заключается одна из главных особенностей творческого метода Чайковского — стремление обобщить данное состояние, настроение, в лаконичном мотиве, выразительном музыкальном образе. Создать цепь эпизодов, отличающихся своим настроением, соответствующим данной сценической ситуации, — такова решающая задача для оперной драматургии Чайковского [2].

На это обращает композитор внимание Модеста Ильича в письмах по поводу лирических мест «Пиковой дамы», об этом же он пишет другому своему корреспонденту: «Но в лирических местах, там, где правдивость передачи общего настроения увлекает меня...», и далее: «...главное в вокальной музыке — правдивость воспроизведения чувств и настроений...» [3]. С этой же точки зрения он оценивает оперные сочинения других авторов. Просматривая среди других семи старинных партитур,

[1] См. стр. 92 и дальше.

[2] И действительно, этот вопрос в оперной драматургии имеет решающее значение. Ибо, если в драматическом произведении автор раскрывает движение идеи через слово-действие актера, являющееся в драматическом театре основным средством выразительности, то в опере композитор, как я указывал, значительно ограничен в своих возможностях. В опере, в которой музыка является основным, доминирующим средством в содружестве искусств, развитие идеи не может быть так полноценно и разнообразно передано в действии, комплексе характерных поступков — поведении характера, ибо музыка может выразить лишь эмоциональное состояние, связанное с тем или иным действием, поступком, но не самое действие. Следовательно, в отличие от драматического произведения, движение, развитие идеи в опере раскрывается прежде всего через верно найденную авторами цепь эмоциональных состояний, в которых главные герои проявляют основные черты своего характера.

[3] Письмо к К. Романову от 3 августа 1890 г. См. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 383.

взятых для работы над «Пиковой дамой» клавир Астарита «Rinaldo d'Aste», он делает в дневнике следующие характерные замечания: «Романс мил и настроение передано верно», «в № 4 мрачное настроение очень хорошо выдержано»:[1]

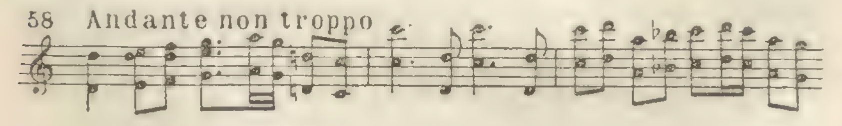


Последнее замечание особенно интересно еще и потому, что оно раскрывает типичное для композиторов-романтиков творческое мышление, при котором даже отдельная острая интонация может создать необходимое настроение. Таково, например, у самого Чайковского значение нисходящего задержания, часто обостренного предъемом, для характеристики состояния тоски, обреченности, горечи.

В предыдущей главе я привел пример достаточно ясного осознания Чайковским процесса создания таких мотивов состояния. Так, в записной книжке, около темы вступления к четвертой картине «Пиковой дамы» (затем появляющейся и в голосе на слова: «Какой-то тайной силой...»[2]),—весьма характерная авторская отметка: «нечто жалобное», «хроническое нытье». Таким образом, в процессе создания тем композитор, очевидно, фиксировал для себя то основное «общее настроение», которое должен был отразить, обобщить данный мотив состояния. Так, во второй картине оперы «Чародейка», особенно богатой мотивами ситуаций, печаль Княгини характеризуется мотивом, построенным на интонациях протяжной русской песни:



В процессе развития состояния Княгини изменяется и ее мотив; в частности он получает новую, более острую мелодическую интонацию септимы:



---

[1] Главным выразительным средством этого мрачного настроения является ostinato струнных (альты), что, возможно, оказало влияние на музыку четвертой картины «Пиковой дамы».

[2] Как правило, Чайковский почти каждый лейтмотив вводит вначале в оркестре, а затем в голосе на литературный текст, разъясняющий содержание мотива.

Но вот настроение Княгини логически перерождается в свой «антитезис», состояние становится предельно активным, Княгиня выступает как смелый обвинитель Князя. И в этот момент рождается новый мотив ситуации, основанный на прямо противоположных, но также жанровых («сигнальных») мелодических оборотах:



Ярчайшими примерами такой последовательной смены мотивов, соответствующей развитию состояния героев, служит сцена письма из оперы «Евгений Онегин» или сцена Кумы и Княжича, о которой еще в процессе создания либретто было известно, что ее развитие будет построено на последовательности девяти мотивов ситуаций (подробнее см. следующую главу).

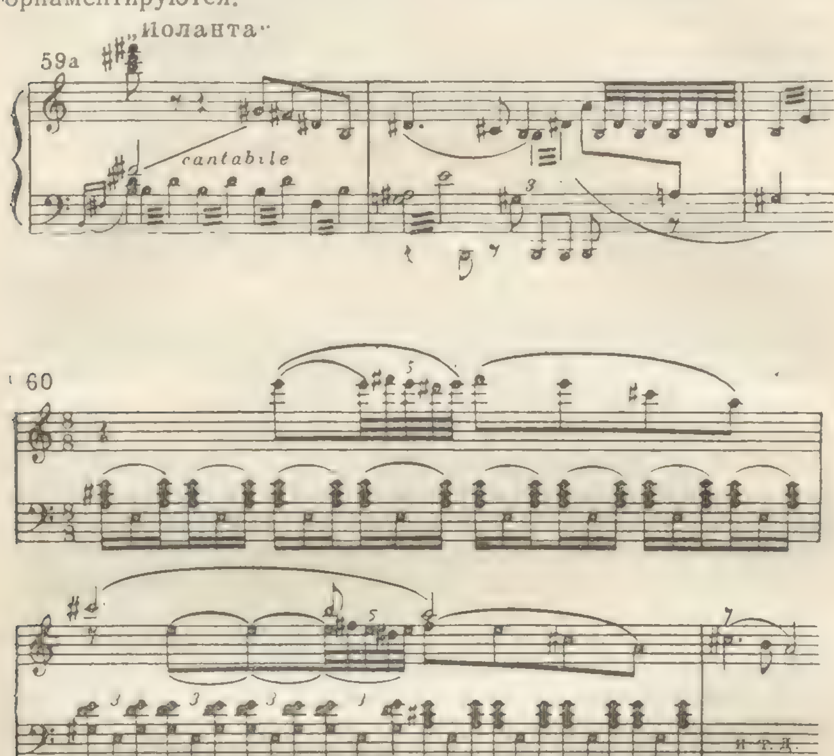
Мотивы ситуаций обычно отличаются от тем вокальных номеров (ариозо, арии и т. д.) в том отношении, что они являются не только вокальной мелодией, но и средством оркестровой характеристики[1]. Как правило, мотив ситуации появляется сначала в оркестре, создавая «атмосферу» состояния образа, и лишь затем возникает в голосе. Иногда это может быть целый вокальный номер (ариозо Германа «Я имени...», первая часть ариозо Лизы «Откуда эти слезы»), иногда только эпизодическая вокальная реплика («Тебе же челом...» в пятой картине «Чародейки», «Какой-то тайной силой» в «Пиковой даме»)[2]. Реже мотив появляется вначале в голосе и лишь потом в оркестре (мотив ссоры Князя и Княгини во втором акте «Чародейки» и др.). Но все же проведение значительной части мотивов ситуаций ограничивается только сферой оркестра. Это имеет особое значение для речитативов Чайковского, когда относительно мало выразительный речитатив излагается на фоне развития яркого, острого мотива состояния в оркестре. Таков, например, мотив очарования Водемона Иолантой. Этот небольшой лирический, нежный мотив, основанный на сопоставлении септаккордов субдоминантовых ступеней с тоническим трезвучием на органном пункте[3], проходит в течение сцены пять раз. Этот мотив призван передать состояние созер-

[1] В этом смысле можно и многие темы ариозо рассматривать как мотивы состояния. Очень часто значение смыслового, оркестрового мотива состояния получает только начало вокальной темы, например, «Что день грядущий», «Я имени ее не знаю».

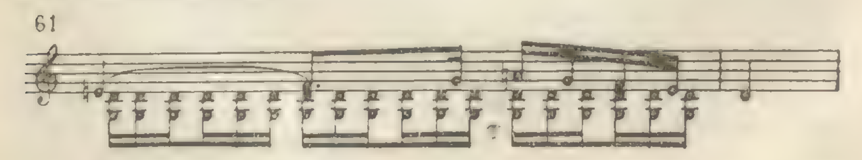
[2] Возможно, композитор прибегает к этому в стремлении расшифровать смысл мотива словесным текстом.

[3] Благодаря чему и передается очень выразительно состояние любования.

цания, поэтому и развитие его отличается лишь «статически ми» приемами: меняется красочное сопоставление ступеней на тоническом органном пункте, опорные мелодические звуки орнаментируются:



В качестве другого примера мотива ситуации, ограниченного в своем проведении сферой оркестра, можно привести мотив приближения смерти в последней картине «Чародейки»; этот однотактный выразительный мотив, построенный на эффекте мелодического «всплеска», импульса, отличается исключительной лаконичностью.



Именно в умении остро почувствовать, найти мотив и предельно развить его мелодические и гармонические свойства и заключается огромное мастерство Чайковского и большая эффективность принципа мотивов состояний.

Из целого ряда примеров (например, мотив Княгини) мы уже знаем, что композитор строит свои мотивы на принципе типизированных мелодических оборотов. Так, почти все мотивы эмоционального подъема строятся на принципе амфибрахического цикла, эмоциональной фазы. Помимо указанных примеров (темы любви «Онегина», «Орлеанской девы», «Пиковой дамы», темы «уговора» матери в «Мазепе» и др.), можно привести тему дуэта Водемона и Иоланты, тему ариозо Ленского и т. д. Очень часто эти мотивы излагаются в тональности E-dur.

Не менее редко в эпизодах эмоционального подъема можно встретить и иную схему построения мотивов. Это знакомый уже принцип мелодической вершины-источника с нисходящим движением от тонической терции к квинте. Часто этот принцип составляет только вторую половину первой схемы. Вторая схема в зависимости от ладовой окраски имеет два разных значения: в пределах минорного звукоряда эта схема обычно имеет смысловое значение мотива «потерянного счастья». Очень часто в этом случае конечный пункт мотива (тоническая квинта) обостряется задержанием сверху или снизу. Таковы, например, не случайно почти тождественные, мотивы роковой судьбы Ленского и Татьяны (см. пример 10 на стр. 54).

Такая же схема в мажорном ладу отличается менее «прямолинейным» спуском, более «активной» гармонизацией (часто доминантовый органный пункт) и используется Чайковским в более светлых, эмоциональных местах (вторая картина «Онегина», мотив любви в третьей картине «Чародейки» и т. д.).

Другой большой группой мотивов состояния являются мотивы трагической ситуации, горечи, обреченности. Истоки этих типизированных мелодических оборотов очень часто лежат в интонациях русской народной протяжной песни-причитания. Их мелодическая основа — нисходящая секунда-задержание [1]. Очень часто композитор обостряет звучание различными дополнительными приемами, например, путем мелодических предъемов к задержанному или разрешенному звуку, затакта, идущего скачком в задержанный звук, и т. д.

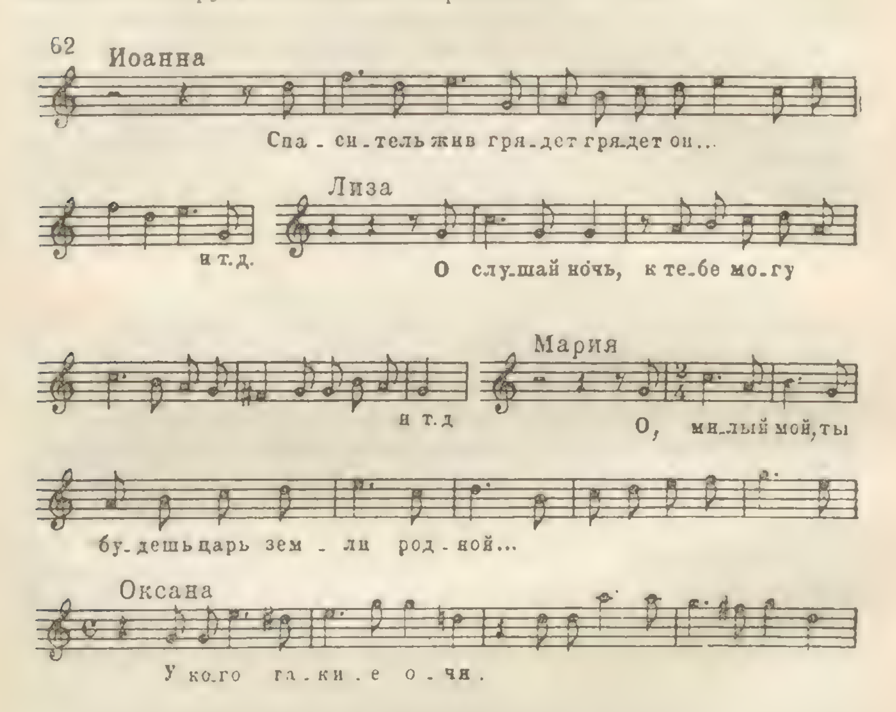
Целую группу таких мотивов мы встречаем в «Пиковой даме» (Герман, Лиза), в момент ссоры Ленского и Онегина, в начале последнего акта «Чародейки» и т. д. Для этой группы мотивов характерен круг минорных тональностей: e-moll, c-moll.

Сгущение этого состояния до мрачного настроения предчувствия гибели — рока вызывает новый «типизированный» оборот: настойчивое повторение примы тоники, тоническая терция и возвращение к основному звуку. Типичным примером

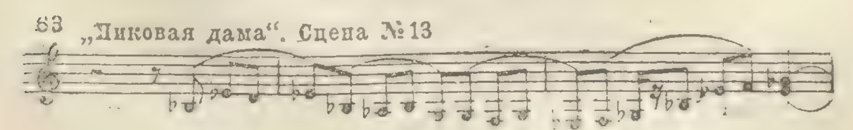
[1] Как я уже указывал, даже один острый, характерный оборот имел решающее значение для композиторов-романтиков и в частности для Чайковского.

такого мотива служит характеристика состояния Лизы в начале и конце шестой картины. Очень близко к такому интонационному рисунку примыкает и тема романса Полины или мотив дуэта Солохи и Оксаны в последнем акте «Черевичек».

Активное, волевое состояние характера обычно связано с мотивами, построенными на звуках трезвучия, в восходящем движении, при большой роли квартовых интонаций. Почти всегда эта группа мотивов «окрашена» в C-dur.



К четвертой группе я отношу мотивы, связанные с ощущением героем навязчивой мысли, постоянно его преследующей. В основе такого мотива лежит обычно неоднократное повторение с «обыгрыванием» вспомогательными нотами одних и тех же звуков, большей частью звуков минорного трезвучия, «круговое», «остинатное» построение мелодической линии с постоянным возвращением к исходному пункту. Таковы тема Германа в сцене № 13 «Пиковой дамы» и тема Марии из «Мазепы» (сцена Марии и Мазепы: Мария одержима мыслью об измене Мазепы).



Мария. Animato



И таких примеров можно было бы привести большое количество [1].

Мотив ситуации или состояния используется композитором чрезвычайно разнообразно. Очень часто он является основой (и в этом смысле и формообразующим фактором) сцены, проходя несколько раз и в оркестре, и в голосе. Особенно важно, что мелодический контур мотива ситуации часто является основой не только ариозных эпизодов этой сцены, но и всех ее речитативных реплик, объединяя таким образом всю сцену одним музыкальным образом.

V

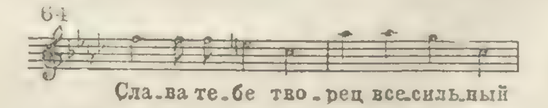
Чайковский наделяет лейтмотивами только те объекты действия, которые имеют предпосылки для своего развития. Это либо сила, воздействующая на героя, — его страсть, либо данное состояние характера. Поэтому в операх мы почти не найдем мотивов (за исключением постоянных мелодических характеристик персонажей—масок), которые бы не развивались полноценно, глубоко симфонично.

Метод развития мотивов «состояния» целиком определяется характером развития драматической ситуации. Мы уже встречали и более «статические» приемы развития (орнаментация мелодии, красочные изменения в гармонизации, полифонический метод), например, в мотиве очарования Водемона или неосознанной грусти Лизы во второй картине «Пиковой дамы».

---

[1] Не всегда композитор ограничивается для музыкальной характеристики состояния образа только своим, оригинальным мотивом. Нередко композитор прибегает к цитатным заимствованиям «чужого» материала, органично вплетая в музыкальную оркестровую или вокальную ткань хорошо знакомые мотивы. Благодаря их известности у слушателя моментально возникает необходимая автору ассоциация, эмоциональное отношение. Таковы, например, темы из «Ивана Сусанина» в монологе Мазепы или интонации одной из радостных светлых тем финала девятой симфонии Бетховена, искусно вплетенные в заключительный ансамбль «Иоланты».

64



На примерах обобщения через жанр я уже останавливался в предыдущей главе (интонации вальса для характеристики Онегина в первом действии, песенка из сборника Colet в «Пиковой даме» для характеристики музыки «эпохи m-me Pompadour»).

Наоборот, в эпизодах сильного эмоционального возбуждения мы встречаем активные, динамические приемы развития — дробление и сжатие мотива, уменьшение или увеличение длительностей в музыкальном тексте, отчленение субмотива, переход в «общие формы движения» и, особенно часто, секвенцеобразное развитие[1]. В результате этих активных приемов «количественного» изменения мотив очень часто видоизменяется и качественно.

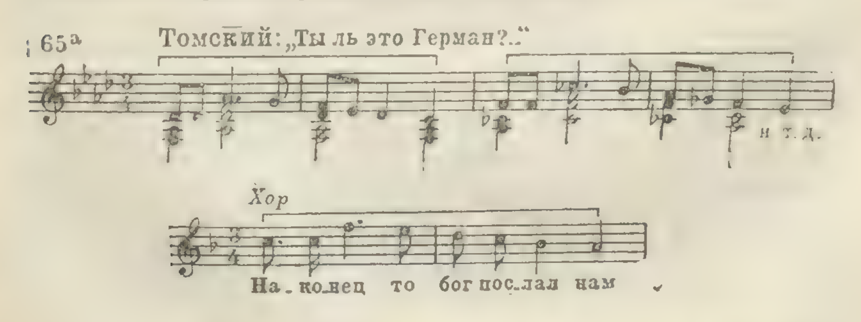
Примерами «активного» развития мотива могут служить «ведущий» мотив из сцены письма в «Онегине» (см. разбор в предыдущей главе) и мотив, обобщающий эпизод столкновения Кумы и Князя в третьем акте «Чародейки».



Из примера отчетливо видна трансформация мотива путем использования всего разнообразия приемов симфонического развития; мотив развивается от нежных, лирических интонаций («а») к острым угрожающим унисонам («b»).

Надо сказать, что эта способность Чайковского логически развивать мотивы ситуаций часто помогала ему разрешить и еще одну очень важную для оперной драматургии проблему музыкального пластического перехода от сцены к сцене, от номера к номеру, от одного мотива к другому. Ограничимся тремя примерами:

1) переход от сцены разговора Германа и Томского к хору нянюшек в первой картине «Пиковой дамы»:



[1] Это последнее — как наиболее эффективный метод музыкального воплощения развития одной мысли, одного состояния.

2) Переход от грустного лирического мотива Вакулы к веселому мелодическому образу в оркестре в момент открывания мешков (финал второго акта «Черевичек»):



3) Переход от одного состояния Татьяны к другому во второй картине «Евгения Онегина» — сцене письма:

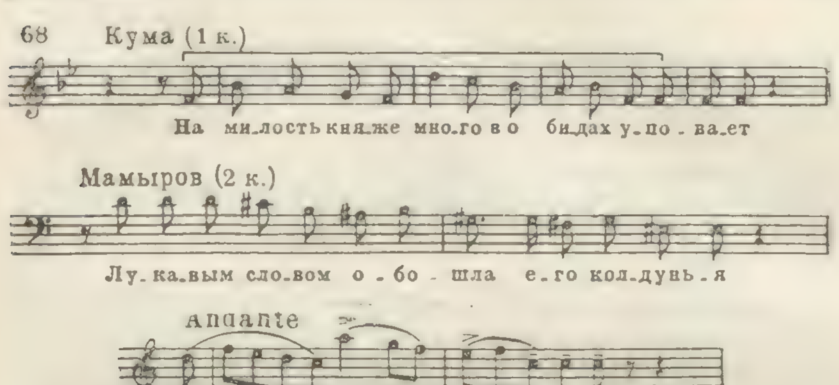


Значение подобного приема трудно переоценить, ибо, особенно в сквозной сцене, при чередовании контрастных эпизодов и отсутствии закругленных номеров, такие пластические мелодические переходы позволяют ощущать целостность, единство развития[1].

Помимо трансформации развития мотива состояния в пределах данной ситуации, сцены, Чайковский нередко делает эти смысловые музыкальные образы важнейшим фактором сквозного развития в с е й оперы. С этим мы уже сталкивались отчасти в предыдущей главе. Этот принцип основан на появлении одного и того же мотива в р а з н ы х местах оперы при условии возвращения прежнего состояния или воспоминания о нем. Очень много таких примеров в опере «Чародейка»,

[1] Другим важнейшим средством связи отдельных эпизодов является логика гармонического, модуляционного развития.

особенно богатой мотивами состояний[1]. Так, например, в партии Кумы в пределах третьей картины при возвращении того же состояния дважды появляется один и тот же мотив («Кручина с вами», «Дай все мне, Княжич, рассказать...»)[2]. Во втором акте той же оперы в рассказе Мамырова Княгине о посещении Княжичем Кумы в соответствующие моменты появляются те же самые интонации, что были у Кумы в первом действии, т. е. когда происходили события, о которых теперь дьяк рассказывает:



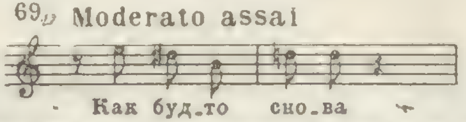
Наконец, в той же опере есть и еще один эпизод, в котором особенно наглядно видно драматургическое значение этого же приема: момент появления молодого Княжича в кульминации массовой народной сцены второго акта. Никто не может усмирить бунтующий народ, но вот появляется Княжич... Реплике Юрия предшествует проведение в оркестре величального мотива встречи его народом в первом действии. При звуках этого простого, но выразительного и уже известного мотива у слушателя немедленно возникает картина радостного приветствия народом Юрия. Изменение ситуации, разрешение драматического напряжения в этой сцене становится совершенно ясным для слушателя: дальнейшие сценические события (успокоение народа) — лишь реализация, закрепление того поворота, который мгновенно был эмоционально почувствован, угадан слушателем при появлении величального мотива в оркестре. В литературной драме такой эффект, конечно, исключен.

Но, конечно, не только в «Чародейке» мы встречаем такое драматургическое использование мотивов состояния. Вспомним заключительную сцену «Онегина», где на словах «как буд-

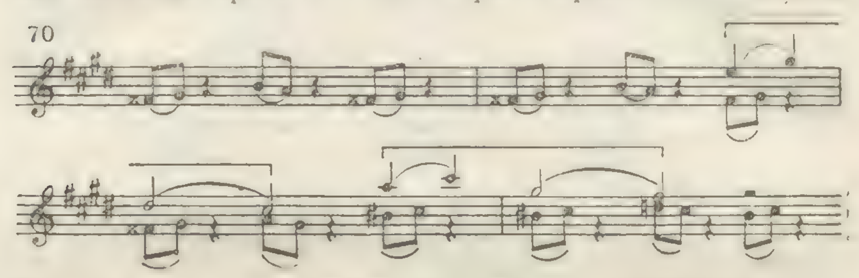
[1] На рукописи либретто нередко можно встретить характерную ремарку композитора: «та же музыка».

[2] Крайне показателен тот факт, что словесный текст при повторении мотива изменен.

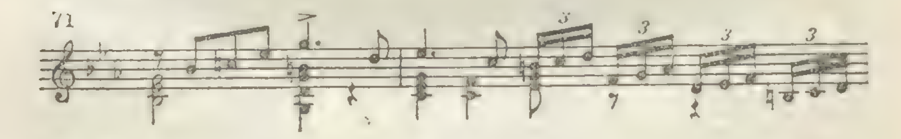
то девочкой я стала...» появляется мотив «ведущего состояния» Татьяны из первой картины оперы.



В пятой картине той же оперы перед дуэлью в оркестре мелькает мотив из ариозо Ленского первой картины.



Эта «расстановка» мотивов состояния в соответствующих по настроению местах нередко осуществлялась композитором уже в первой стадии работы, при обдумывании сквозного развития как всей оперы, так и центрального образа. В этом отношении крайне показательна, например, такая ремарка в записной книжке Чайковского с эскизами «Мазепы»: «для выхода Марии взять мотив из третьей картины». Вот этот мотив, возникающий вновь в последней картине оперы:



Метод закрепления определенного мотива за данным состоянием играет и другую значительную драматургическую роль в операх Чайковского. Желая подчеркнуть общность настроения-состояния двух персонажей (обычно после показа эволюции одного из них в пределах предшествующей сцены), композитор часто, объединяя эти два образа в дуэте с развитием общего мотива, передает мотив «ведущего состояния» одного действующего лица другому (именно тому, эволюция которого была показана). Таких примеров мы найдем очень много. Мы встречали этот прием уже в сцене Любови и Марии из «Мазепы», он же применен в заключительной сцене «Онегина», в третьей картине «Чародейки» (любовный мотив Кумы «Тебе ж челом» передается Юрию в момент возникновения

любви к Куме), в «Иоланте» (мотив ариозо «света» в момент осознания Иолантой идеи света передается от Водемона к Иоланте). Такие же примеры мы найдем и в «Черевичках» и в «Орлеанской деве».

Нередко мы встретим применение мотива состояния и в случаях противопоставления двух музыкальных образов в двух «плоскостях» — сценической и оркестровой. В этом случае проведение мотива в оркестре вскрывает обычно истинное состояние образа. Но на этом я остановлюсь подробнее ниже.

Наконец, драматургическое значение обобщенного мотива состояния или ситуации раскрывается и еще в одном чрезвычайно важном приеме. Он заключается в стремлении обобщить диалог, отдельные речитативные реплики в лаконическом мотиве состояния в оркестре, а часто и в желании показать «движение» диалога (эмоциональной «кривой» сцены) путем развития этого мотива в оркестре. Это один из излюбленных и весьма специфичных для драматургии Чайковского приемов[1]. Ясно, что такой метод не может вскрыть индивидуальное состояние каждого из участников сцены, — композитору важно в данном случае показать «равнодействующую», общее настроение сцены и ее «удельный вес» в общем развитии идеи произведения.

Такова, например, сцена ссоры Ленского и Онегина. Положение каждого из действующих лиц в этой драматической ситуации, естественно, весьма разное, так же как различны и их характеры. Речитатив этой сцены весьма мало выразителен, почти не индивидуализирован[2]. Но «центр тяжести» сцены, «зерно» ее развития находится в оркестре. Развитие лаконичного, выразительного мотива состояния в оркестре обобщает диалог, создает общее настроение, причем это обобщение относится не столько к одновременному сценическому действию — ссоре (ибо мотив скорее пассивен по своему характеру), сколько к тем трагическим событиям, которые возникнут в результате этой сцены как ее следствие.

Пример, обобщающий иное настроение, мы можем найти в сцене Иоланты, когда в большом диалоге разных лиц (также мало выразительном и индивидуализированном по мелодическому рисунку своего речитатива) композитор отвлекается от различных деталей в его развитии и обобщает в развивающемся в оркестре мотиве прозрения и благодарности основную сквозную эмоциональную линию всей сцены. Развитие мотива опять-таки показывает «движение» диалога как бы в «снятом», обобщенном виде.

---

[1] Подробнее см. ниже в главе о речитативе.

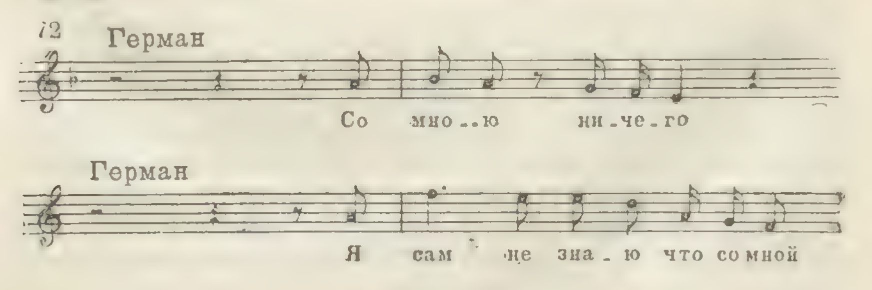
[2] Вспомним диалог Голицына и Хованского или Бориса и Шуйского. Какая степень индивидуализации! Здесь же развитие диалога дано как бы в «снятом» виде.

VI

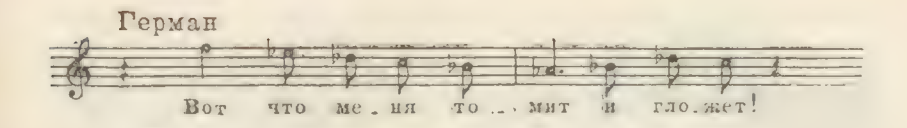
В процессе изложения предыдущего я неоднократно употреблял термин: «мотив ведущего состояния». Для того, чтобы его расшифровать, необходимо вспомнить общий принцип, схему развития образа. Основные вехи здесь следующие: «тезис» характера, проникновение новой страсти, развитие ее и катастрофа с кратковременным «отражением» в кульминации музыкального образа-«тезиса». Но композитор вовсе не ограничивается этой «голой» схемой. В каждом случае главный герой, раскрываемый особенно глубоко и разнообразно, имеет целую группу мотивов состояния [1]. Но в этой группе мотивов обычно всегда легко выделить ведущие мотивы состояний. Из материала предыдущей главы видно, как композитор воплощал в ведущем мотиве состояния драматическое «зерно» сцены Марии и Любови — уговор матери. «Евгений Онегин» также начинается «ведущим» мотивом состояния Татьяны первой картины, а тема любви есть ведущий мотив Татьяны во второй картине. Первая фраза ариозо Ленского есть ведущий мотив Ленского первой картины, его музыкальный «тезис». Первая фраза его же арии в пятой картине есть новый ведущий мотив образа Ленского и т. д.

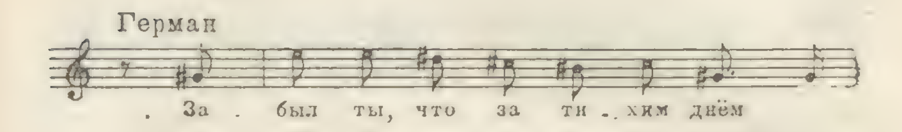
В «Пиковой даме», отличающейся монотематизмом, мотивы двух противоречивых состояний-страстей Германа — страсти к Лизе («тезис» характера) и страсти к картам (антитезис) — представляют видоизменение одного мелодического контура.

На примере «ведущего» мотива состояния Германа особенно наглядно подтверждается мысль о том, что мотив состояния служит контуром почти всех речитативных реплик, входящих в «сферу» данного состояния. При сравнении реплик Германа в первой картине не трудно убедиться в большой общности их с ведущим мотивом состояния «Я имени ее не знаю».



[1] В этом и заключается гениальное умение Чайковского вскрыть многообразную гамму душевных переживаний.



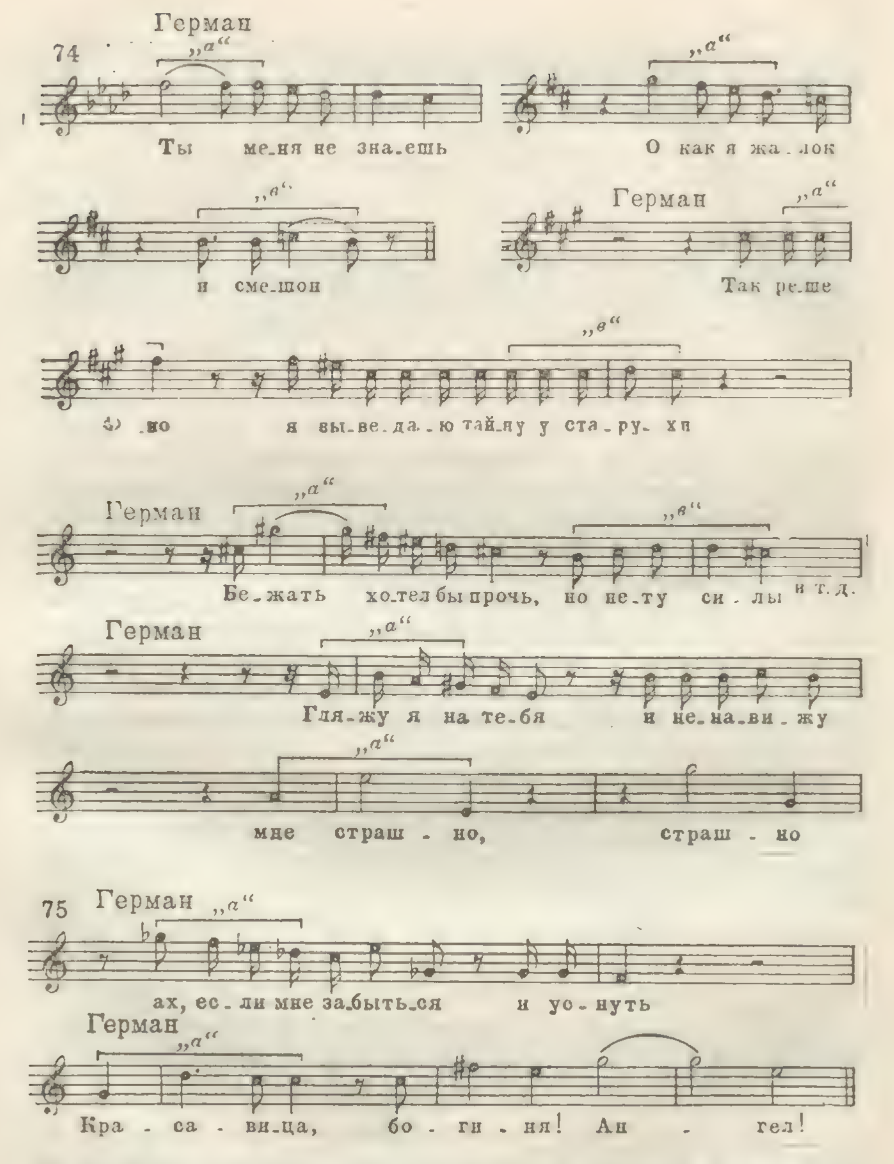


Не только темы, но и подавляющее большинство реплик, — и в первую очередь это реплики самого Германа, — представляют видоизменение одной общей схемы, основанной на противопоставлении двух контрастных мелодических элементов. Анализ мелодических оборотов, встречающихся в партии Германа, еще раз убеждает в последовательном проведении композитором этого принципа. Постоянное сохранение этого принципа — сочетания двух контрастных мелодических обобщающих интонаций, подчас даже и в очень короткой реплике,—все время создает ощущение пульсации, остро передающей возбужденное состояние Германа.

Использование двух мелодических элементов тесно связано с развитием ведущей страсти героя[1]. Так, в эпизодах-репликах, связанных с ощущением Германом своей обреченности, бессилия, почти всегда присутствуют оба элемента (см. «*b*» на примерах №№ 73, 74, 75):



[1] Эти различные варианты основной мелодической схемы и являются для Германа мотивами состояния.



В эпизодах-репликах, обращениях, где усилена активная сторона образа Германа, преобладает только первый, активный элемент (см. «*а*» на примерах №№ 73, 74, 75, 77 и др.).

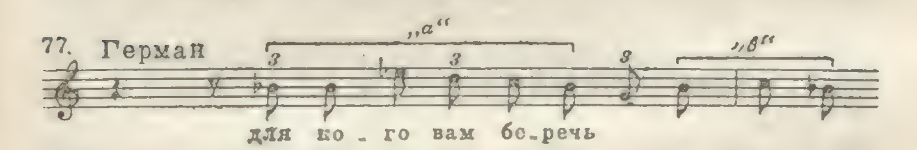
Из приведенных примеров видно, что экспозиция даже одного первого элемента чрезвычайно разнообразна. Разнообразны затакты: восьмая со скачком к вершине (причем сам скачок может изменяться от секунды до септимы), «двойной» скачок по квартам («Зачем они преследуют...») и т. д. В ряде

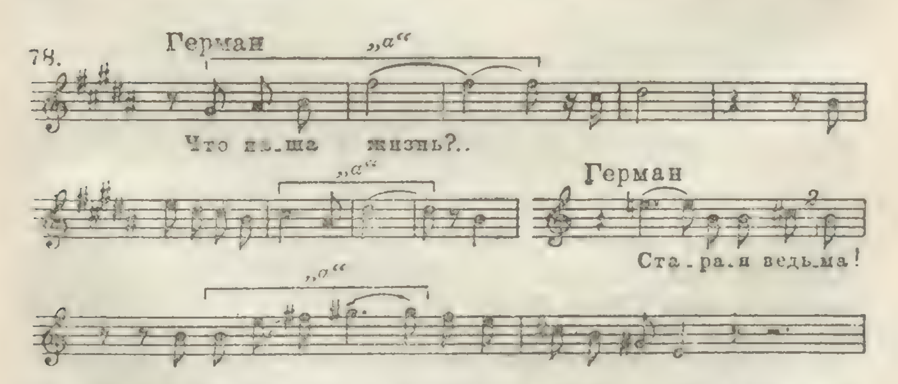
случаев затакт вообще отсутствует. Таковы реплики, начинающиеся с акцентированного слова, обращения, например: «Ты меня не знаешь...», «Вот, что меня томит и гложет...», «Ах, если б мне забыться...» [1]. Все эти приемы в большей или меньшей степени обостряют ощущение состояния нервности, порывистости.

Спуск после вершины также разнообразен — он может быть гаммообразным (таких примеров множество), может быть и в виде скачка. Часто это, очевидно, определяется и размером словесного текста. Так, например, в коротких лаконичных репликах («мне страшно», «страшно», «Гром, молния, ветер» и др.) встречается только скачок на октаву или сексту вниз. Но общий характер «и м п у л ь с и в н о с т и» присутствует всюду.

В некоторых, более спокойных репликах Германа мелодический рисунок как будто бы наиболее далеко отходит от основной мелодической импульсивной схемы, но и здесь не трудно обнаружить ее характерный, пульсирующий оборот.





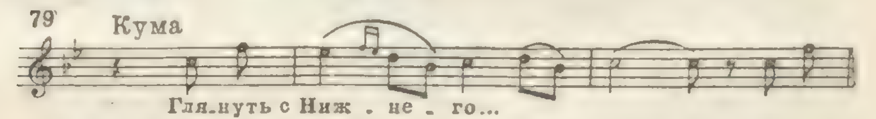


И только в редких эпизодах, когда Герман «вырывается» из опутавших его «сетей» роковой силы, а действия его представляют отчаянные попытки противопоставить свою волю сковывающей его силе, — в этих эпизодах Чайковский от-

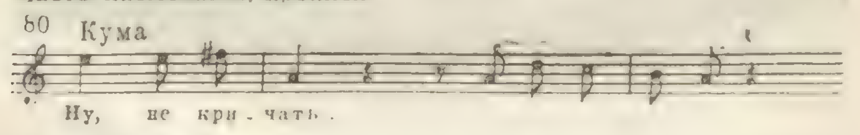
[1] Этот вариант обычно строится на принципе вершины-источника.

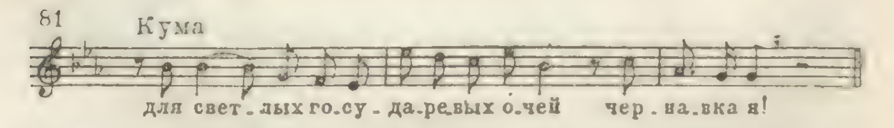
ходит на момент от основной мелодической схемы и строит реплики Германа на иных мелодических принципах.

Примерно аналогичный принцип мы встречаем и в «Чародейке». Развитие центрального образа Настасьи имеет следующие этапы: «тезис» характера — веселая, эмоциональная женщина из народа, немного грубоватая и вместе с тем со смекалкой, затем возникновение новой, роковой страсти к Юрию (и одновременное осложнение побочной драматической линии Кума—Князь), кульминация и катастрофа. Это смысловое развитие образа, подтвержденное самим автором в письмах к Павловской, и нашло свое отражение в структуре и характере мелодической линии в партии Настасьи. Темы и отдельные реплики Настасьи первой картины не имеют одной общей схемы, но они почти целиком выдержаны в мелодическом стиле эпических протяжных народных песен. Они почти всегда являются логическим развитием (или компонентом) музыкальных образов народных сцен. Наиболее ярким «концентратом» народных попевок является ариозо Настасьи в первом действии — обобщенное музыкальное воплощение «тезиса» характера.



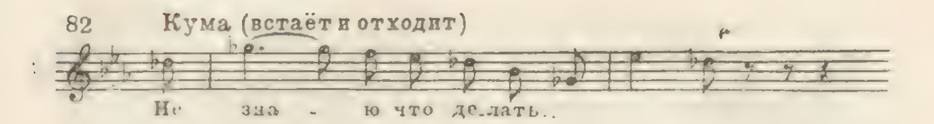
Отдельные ее реплики насыщены волевой упругостью, а часто насмешкой, иронией.





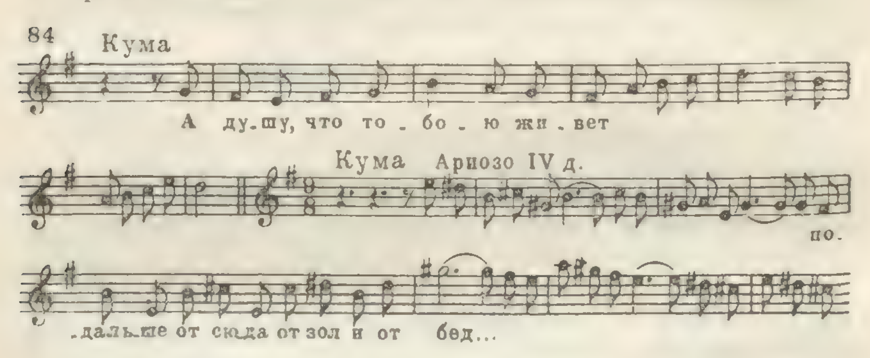
Однако уже в конце первого действия и особенно в третьем действии, по мере проникновения новой страсти, мелодический язык Кумы претерпевает очень важные изменения; все больше обнажаются, проступают знакомые нам «типизированные» обороты[1]. В моменты моральной подавленности, страдания, горечи появляются знакомые нам уже по мелодике Германа импульсивные обороты.

[1] Хотя внешний «покров» народных попевок очень часто остается, что способствует обобщению мелодической сферы Кумы в одно целое, и несмотря на большую общность интонаций с другими персонажами (в аналогичном состоянии), все же сохраняется своеобразность ее образа.





В моменты эмоционального подъема — обороты секвенцеобразного восходящего потока или характерного мелодического «раскачивания».



Ариозо четвертого акта является «концентратом» мелодической сферы, характеризующей эту вторую, главную стадию развития образа. Неизмеримо бóльшая активность, собранность, стремительность второго ариозо совершенно очевидны [1].

VII

Музыкальная характеристика состояния отнюдь не исчерпывается только мелодическими средствами. В клавирах опер Чайковского можно без труда обнаружить также острое чувство тональности — использование определенной тональности как краски для данной ситуации. Я уже останавливался на этом. Теперь продолжу развитие мысли, иллюстрируя ее несколькими примерами.

Как и для большинства композиторов-романтиков, тональность для Чайковского нередко служит главным средством формообразования («музыкально-поэтический» период

[1] Это видно хотя бы из совершенно противоположного метода использования секвенций в первом и втором ариозо.

у Вагнера!), особенно в «сквозных» сценах при диференциации их на отдельные эпизоды, соответственно смене состояния.

Как правило, движение драматической интриги органически связано у Чайковского с развитием ладотонального плана: каждое новое эмоциональное состояние героя, новая изменившаяся драматическая ситуация порождают и новую тональность. Приведу два примера:

Пример первый. Рассказ Иоанны из оперы «Орлеанская дева». Весь рассказ делится на отдельные эпизоды, связанные с изменением эмоционального состояния Иоанны; смене каждого эпизода соответствует смена тональности:

«Меня зовут Иоанна...» — As-dur.

«И раз всю ночь...» (явление пророка) — D-dur—Ges-dur.

«Узнай меня, восстань...» (слова пророчицы) — es-moll.

«Тогда очей моих...» (эмоциональное переживание Иоанны) — e-moll.

«И так пречистая три ночи...» (продолжение рассказа) — G-dur.

«Возьми твой крест...» (продолжение слов пророчицы) — c-moll.

«И с словом сим...» (нарастание эмоционального возбуждения Иоанны) — E-dur.

Заключение — E-dur.

Не трудно убедиться в том, как чутко меняет Чайковский тональность в зависимости от изменения конкретной задачи и цели отдельного эпизода. При этом обычно эпизоды, связанные т о л ь к о с описанием эмоционального состояния, включают бо́льшее количество тональных отклонений; наоборот, эпизоды, связанные с рассказом, повествованием, — более устойчивы. Употребление некоторых отдельных тональностей определялось их общим смысловым значением (c-moll — лейттональность мотива пророчества). Наиболее резкое изменение эмоционального состояния вызвало и наиболее неожиданную тональную последовательность (As-dur—D-dur) [1]. Вместе с тем нетрудно проследить единую с к в о з н у ю линию, общее «тональное просветление» (к E-dur), отражающую с м ы с л о в о е развитие содержания рассказа Иоанны.

---

[1] Характерно, что в одной из своих записей Чайковский выписал следующие тезисы статьи, задуманной, но не осуществленной Вагнером: «Модуляция в чисто инструментальной музыке и драме. Основное различие — резкое отклонение в дальние строи здесь, в драме, зачастую настолько же необходимо, насколько оно там несостоятельно благодаря отсутствию соответствующей мотивировки». У Чайковского, как известно, в эпизодах внезапной смены состояний очень часты приемы внезапных модуляций. См., например, заключительную сцену «Онегина», седьмую картину «Пиковой дамы» и др.

Другой пример показывает, как тесно, органически связывает композитор развитие модуляционного плана с активным сценическим действием.

Один из наиболее острых, напряженных моментов «Пиковой дамы»: обращение Германа к Графине и смерть ее. Вот примерная схема тонального плана и связи его со сценическим действием:

ариозо Германа «Если когда-нибудь...» — g-moll,

напоминание Германа о дьявольском условии—es—a-moll (элементы дважды-минора),

короткие реплики его — «Подумайте...» и т. д. — es—a—d-moll,

начало кульминации сцены — «Откройте мне! Скажите» — Es-dur—es-moll,

продолжение кульминации — угроза «Старая ведьма!..»— E-dur—e-moll,

реакция графини — немая сцена «окоченения» — развивается к h-moll ($VI_7 = II_7$),

смерть — h-moll (элементы увеличенного лада).

Не трудно убедиться, как гениально использует композитор модуляционный план для обобщения сценических событий. Напоминание о страшной тайне вызывает сопоставление, характерное для сложного, дважды минорного лада es-moll—a-moll, основанное на эллиптическом последовании без появления тоник. Более короткие реплики Германа приводят к более частой смене тональностей es-moll—пятитакт, a-moll и d-moll — двутакты. Драматическая вершина сцены гармонически построена на цепи активных модуляций — по вторым пониженным (d-moll, Es-dur, E-dur), причем предельное возбуждение героя подчеркивается также острым непосредственным сопоставлением одноименных тоник Es-dur—es-moll, E-dur—e-moll.

Резкая смена сценической ситуации — переключение внимания с Германа на Графиню, реакция ее на вынутый пистолет и постепенный процесс «цепенения» — гениально передана через «погружение» (ход баса *e-cis)* в субдоминантовую сферу главной тональности h-moll. Выразительное значение этого отрезка модуляционного плана основано на резком изменении п р и н ц и п а гармонизации: страстный порыв Германа передан в частой и острой смене тональностей, «окоченение» графини — длительным пребыванием в h-moll и однотипной гармонизацией (септаккорд второй ступени h-moll). Наконец, момент смерти вызвал новый принцип гармонизации: непосредственное сопоставление аккордов по большим терциям—элементы увеличенного лада (G—H—Es).

«Финальная» тональность рассказа Иоанны E-dur почти всегда связана с самыми светлыми, лирическими состояниями (почти все темы и сцены любви, начиная от «Онегина» и

кончая «Иолантой»). Когда при постановке «Орлеанской девы» Направник предложил изменить и транспонировать любовный дуэт четвертого действия, Чайковский ответил категорическим отказом: «Что касается E-dur'ного эпизода в дуэте последнего действия, то после долгих и мучительных колебаний я предпочел скорее изуродовать мелодию, чем изменить модуляцию. Мое чувство решительно противится здесь переложению всего этого места в другой тон...» (разрядка моя. — *Б. Я.*)[1].

К светлым же тональностям, но более активного, возбужденного, восторженного состояния принадлежит C-dur картины рассвета и темы любви в финале второй картины «Онегина», вторая восторженная половина арии Оксаны «У кого такие очи», восторженное ариозо Марии «О милый мой, ты будешь царь земли родной», восторженный монолог Иоанны «Есть чудеса, взовьется колесница», восторженная, вторая половина арии Лизы «О, слушай, ночь» и т. д. Тональность Es-dur обычно используется Чайковским для эпизодов торжественного выхода, благородного пафоса (арии Елецкого, Кочубея, Князя в «Чародейке», характеристика Онегина в первой картине, мистическое ариозо Иоанны, дуэт Княгини и Кумы и т. д.)[2].

О значении e-moll в эпизодах обреченности, ощущения героем потерянного счастья, горькой тоски уже говорилось. Приведены были и соответствующие примеры (пятая и седьмая картины «Онегина», третий акт «Чародейки», первая и вторая сцены Любови и Марии в «Мазепе» и т. д.). Не менее острое ощущение d-moll как тональности трагического состояния раскрывается в финалах «Орлеанской девы», «Мазепы», «Чародейки», в сцене появления Татьяны в третьей картине «Онегина» и т. д.

Важно подчеркнуть, что обычно композитор настолько остро чувствовал тональность в связи с состоянием образа, что почти все наброски (включая даже однотактные реплики вроде «Испей, голубка» в «Чародейке») намечаются в записной книжке именно в тех тональностях, которые будут фигурировать в клавире. Нередко, еще не зная мелодического облика темы, композитор намечает только тональность, определяемую состоянием. Такова, например, запись, относящаяся к третьей картине «Мазепы»: «После ухода Мазепы—d-moll». Благодаря этому, еще до работы над последовательным музыкальным текстом, композитор уже знал основные вехи тонального плана всей оперы.

---

[1] Письмо от 11 декабря 1880 г. См. Чайковский. Воспоминания и письма под редакцией И. Глебова, Государственная Академическая Филармония, Л., 1924, стр. 131.

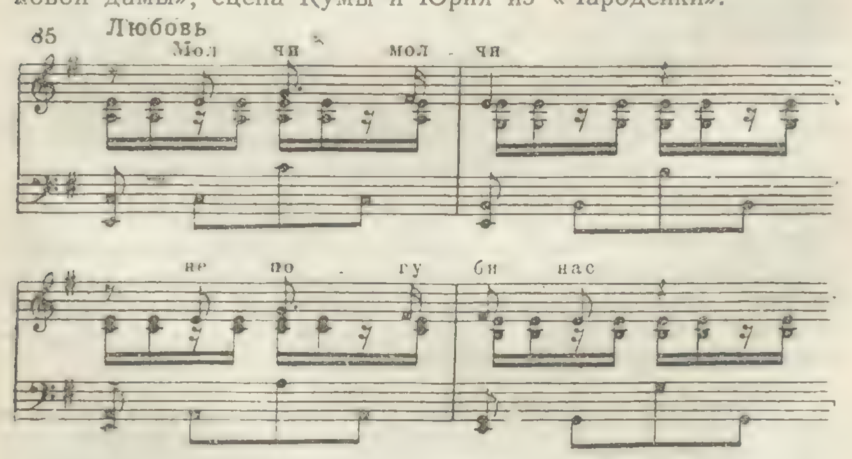
[2] Характерна в этом отношении ремарка в рабочем клавире «Вакулы» (при переработке): «перед «польским» в сцене во дворце Es-dur».

Всячески расширяя мажорс-минорную систему многообразными видами обострения аккордов, ладовым взаимопроникновением, разнообразно используя для модуляции принципы энгармонизма, эллипсиса[1], оплодотворяя в этом направлении музыкальный язык оперы эффективными приемами своего инструментального творчества, — Чайковский создает исключительно разнообразную палитру гармонических красок. Можно с уверенностью сказать, что ни одна опера в России до Чайковского не знала такого уровня драматизма и такой детализации нюансов в раскрытии лирических чувств. Это, в первую очередь, стало возможным благодаря огромному многообразию мелодических и гармонических средств.

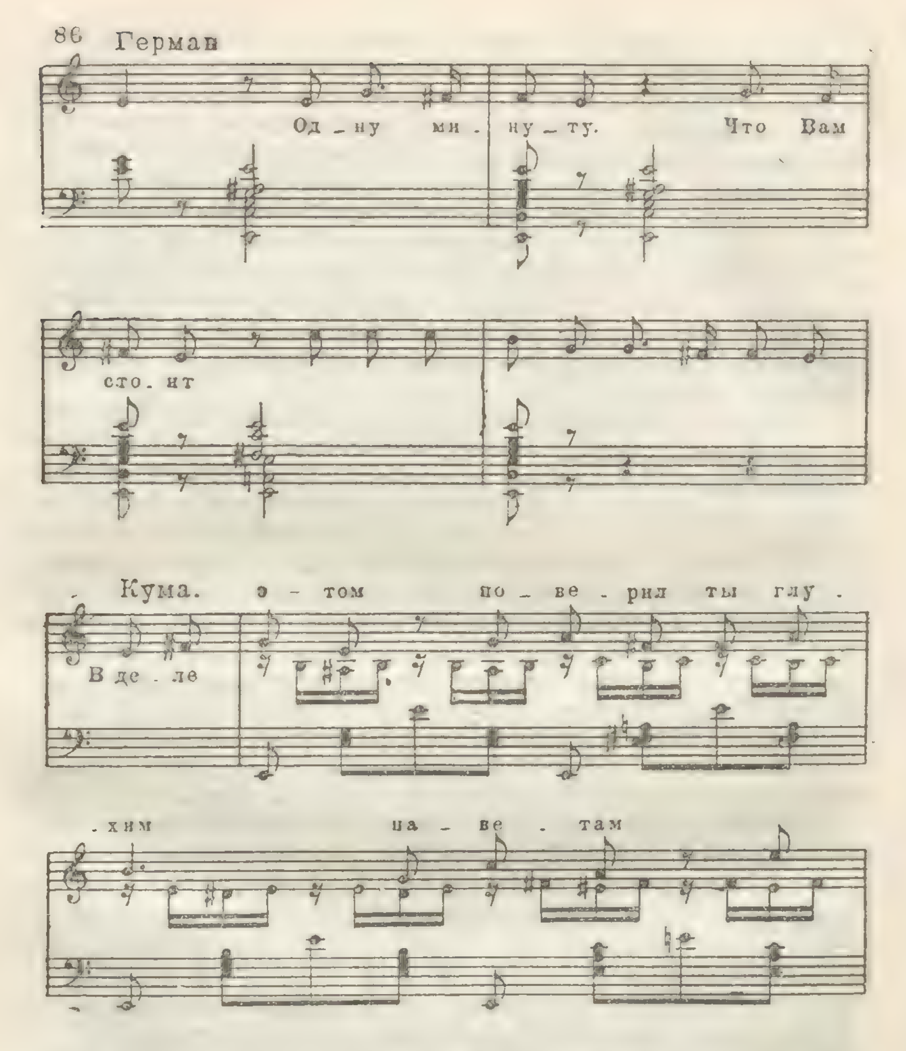
Помимо приведенных примеров, показывающих значение ладотонального фактора, необходимо также указать и на установление Чайковским некоторых «типизированных» гармонических оборотов, используемых как важнейшее выразительное средство в драматических эпизодах.

Так, одним из наиболее выразительных и часто употребляемых оборотов является последовательность тоники и субдоминанты (в эпизодах трагической обреченности, бессилия и т. д.) обычно на тоническом органном пункте; особенно часто эта последовательность проявляется как смена тоники и септаккорда второй ступени.

Таковы почти совершенно тождественные по эмоциональному характеру и звучанию примеры из третьей картины «Евгения Онегина». Такова сцена Марии и Любови из оперы «Мазепа», сцены из первой, второй и четвертой картин «Пиковой дамы», сцена Кумы и Юрия из «Чародейки».



[1] См., например, гармоническую конструкцию темы любви Татьяны как пример взаимопроникновения мажоро-минора, путем эллиптическогс последования.



В тех эпизодах, где принимается какое-либо определенное решение, имеет большое значение тонический квартсекстаккорд, создающий ощущение прояснения, остановки. Примеры легко найти в заключительной картине «Евгения Онегина», в сцене Кумы и Юрия из оперы «Чародейка», в сцене Лионеля и Иоанны из «Орлеанской девы» [1].

[1] Почти всегда квартсекстаккорду предшествует напряженный «ввод» через «развитие» субдоминанто-доминантового противопоставления, а в конце добавочной альтерации аккордов доминантовой группы (например, характерное понижение терции в вводном уменьшенном септаккорде к тоническому квартсекстаккорду во второй картине «Онегина»), или путем энгармонизма вводных септаккордов, как в приведенных выше примерах.





Такую же роль в передаче конкретных драматических ситуаций играют и другие гармонические созвучия.

Септаккорд второй ступени минора часто применяется в эпизодах гнетущей подавленности, страшного одиночества (сцена приближения призрака в пятой картине, эпизод смерти Графини в опере «Пиковая дама» и др.). В обоих случаях композитор модулирует в тональность минорной доминанты: из a-moll в e-moll в пятой картине и из e-moll в h-moll в четвертой. В обоих случаях тоника и доминанта новой тональности очень долго не появляются (особенно в пятой картине), и все развитие построено на разнообразном видоизменении септаккорда второй ступени, очень тонко передающем основное эмоциональное ощущение. Септаккорд появляется в самых различных видах (тремоло в басу, вихревые гаммки ветра, гармонизация темы тайны, нисходящие гаммообразные ходы и т. д.). Такое продолжительное обыгрывание делает его как бы временным гармоническим устоем всего эпизода и одновременно глубоко смысловым образом, связанным со страшным, закостенелым обликом мертвой старухи. И только при наступлении разрешающего сценического события, в пятой картине при появлении призрака, в четвертой при наступлении смерти, автор, наконец, нарушает статику субдоминантовой «монополии» введением доминант-секундаккорда (пятая картина), неожиданным разрешением в 6-ю пониженную (четвертая картина).

Таково же смысловое значение тонического секундаккорда в мрачных тревожных эпизодах (сцена с Орликом в темнице, Кудьмы в «Чародейке»).

В эпизодах эмоционального подъема неоднократно встречаются доминантовые органные пункты. Секвенцеобразное

развитие мелодии на доминантовом органном пункте — один из излюбленных приемов композитора в напряженных, развивающихся драматических местах и светлого и мрачного характера. Такова, например, сцена приезда Ленского и Онегина в первой картине «Евгения Онегина» или грандиозный органный пункт в первой половине четвертой картины «Пиковой дамы». Наоборот, эпизоды определившегося состояния очень часто гармонизуются на тоническом органном пункте. Примеры: сцена Марии и Мазепы из оперы «Мазепа», заключение сцены в спальне из оперы «Пиковая дама», «Колыбельная» в «Иоланте»[1].

Очень важным компонентом в деле создания выразительного музыкального образа данного состояния-настроения являются тембр инструмента и ритм сопровождения. «Типизированное» фигурационное сопровождение, характерные тембры откристаллизовываются также постепенно, как характерные мелодические интонации, гармонические обороты.

Судя по черновой рукописи первой картины оперы «Пиковая дама», одним из трудных для композитора мест оказался эпизод второго куплета баллады Томского. Вариационно-куплетная форма баллады создавала безусловную трудность в передаче сюжетного развития рассказа Томского. Так, во втором куплете по ходу рассказа следует фраза: «Графиня вспылила: «Как смеете Вы!». Композитор долго искал средство, прием, посредством которого можно было бы передать этот эпизод, темпераментную вспышку Графини; в черновиках этого места осталось много перечеркнутых, неудавшихся вариантов. Затем композитор нашел чрезвычайно простое, но эффективное решение — нервную реплику Графини повторяет труба solo, до этого почти не участвовавшая в оркестровке картины.

Эта деталь творческого процесса является показательным примером той характерной индивидуализации тембров и того закрепления их за определенными состояниями или силами (лейттембр), которые так специфичны для оперных композиторов-романтиков и в частности для Чайковского.

Достаточно много примеров, характеризующих семантическое значение тембра — кларнеты и фагот, — в «Пиковой даме»[2]. Но то же «зловещее» значение этот тембр имеет в «Мазепе» (начало ссоры Мазепы и Кочубея в первой картине оперы, начало рассказа Мазепы в третьей картине о загово-

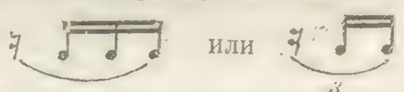
---

[1] Нередко органный пункт (педаль) находится в верхнем голосе сопровождения (начало пятой картины «Онегина») или даже в вокальной партии (эпизод призрака в пятой картине «Пиковой дамы»).

[2] Характерно, что в период сочинения клавира оперы композитору еще не пришла мысль о лейттембре, поэтому в ряде соответствующих мест он намечал в рабочем клавире: «медь».

ре, вступление в «Иоланте» [1], пятая картина «Онегина», финал «Чародейки», сцена русалок в «Черевичках» и т. д.). Раньше я упоминал о значении струнных инструментов, например, виолончели в «Пиковой даме». Тот же глубоко-лирический, несколько грустный колорит создает скрипка solo при выходе безумной Марии в последней картине «Мазепы». Состояние душевной опустошенности, холодности выражает тембр кларнета (эпизоды появления Лизы в третьей и шестой картинах «Пиковой дамы», характеристика Вакулы во второй картине, Ленского в пятой, Татьяны в шестой картинах «Онегина»). И так почти каждый тембр приобретает в опере свою эмоциональную окраску. Умело используя тембры, Чайковский широко применяет инструментовку в качестве значительного фактора сквозного действия; лаконичным введением соответствующего тембра он сразу вызывает у слушателя необходимую ему эмоцию.

Не меньшее значение для характеристики состояния имеет метроритмика. Я остановился уже на примере сквозного развития лейтритма «Пиковой дамы» в предыдущей главе. В этой главе укажу ряд отдельных приемов. Сопровождение быстрыми фигурациями шестнадцатых или еще более часто триолями — обычный прием в ариозо возбужденного характера, причем, желая обострить ощущение беспокойства, композитор нередко вводит в группу паузу:



Таким образом создается эффект как бы «перебоя», прерывистого дыхания (ариозо Онегина из шестой картины, эпизод «ну, так и быть...» в сцене письма Татьяны, ариозо «Кручина с вами...» в третьем акте «Чародейки» и т. д.). Драматургическое значение такого приема будет еще более ясно из следующих двух примеров: в момент появления на сцене Татьяны в саду (третья картина «Онегина»), Оксаны (во второй картине «Черевичек») композитор, путем введения этой характерной, беспокойной ритмической фигурки мгновенно передает слушателю эмоциональное состояние героини. Наоборот, для того, чтобы показать успокоение, композитор часто прибегает к ритмическому «разрежению», «успокоению» музыкальной ткани путем укрупнения и упрощения ритмических долей. Вспомним постепенное успокоение Кумы после сцены с Князем или аналогичную эволюцию состояния Княгини во втором акте «Чародейки».

[1] Именно в этом смысловом значении этого лейттембра «оправдание» необычности, некоторой однообразности звучания вступления. Поэтому глубоко ошибаются некоторые музыкальные критики, считая оркестровку этого вступления неудачей Чайковского.

Можно указать и на абсолютно иной драматургический прием использования ритма. В третьем акте «Чародейки» автор вводит сцену посещения Кумы Полей и Фокой. Они пришли предупредить Куму о коварном замысле Княжича. Веселые народные персонажи в продолжение всей этой сцены охарактеризованы композитором ритмической фигурацией на основе интонации народной песни, которую они пели в первой картине оперы:

Широко применяется Чайковским и прием остинатной фигурки в сопровождении для характеристики эпизодов трагического напряженного состояния. Таковы: знаменитое «остинато» в четвертой картине «Пиковой дамы», начало и финал шестой картины той же оперы, финал «Чародейки», «пунктирное остинато» в шествии на казнь из «Орлеанской девы» и пр.

После всего сказанного о роли каждого из музыкально-выразительных средств в создании необходимого настроения, «общего состояния», ситуаций будет понятным довольно широкое использование Чайковским для тех же целей сложившихся жанровых, бытовых форм, в которых все музыкально-выразительные средства взяты в уже определившемся комплексе. Так, например, было использовано *маршевое* движение в восторженном ариозо Иоанны «Есть чудеса...», *вальс* для характеристики «светских» образов Онегина в первой картине, Татьяны в шестой картине, *колыбельная* для характеристики нежного и грустного облика Марии или Иоланты, *пляска-кадриль* для характеристики Солохи и беса в первой и второй картинах «Черевичек» и т. д. Однако в отличие от Мусоргского, широко использующего прием «обобщения через жанр»[1] для создания *целостного* образа-характера (см., например, сцену Голицына с пастором в «Хованщине»), Чайковский остается верен себе и пользуется этим приемом для создания только *этапа* в развитии образа героя, для характеристики *конкретного* данного состояния[2].

VIII

Одним из краеугольных камней оперной драматургии, отличительным ее качеством является возможность двуплановой экспозиции характеров, образов, ситуаций:

1) вокально-сценический образ — его создают в опере литературный текст, поведение, игра актера, а также (и это

---

[1] Термин проф. Альшванга.

[2] Может быть, за исключением жанровых образов Солохи и беса.

главное) система музыкальных образов, тесно и непосредственно связанных с сценическим развитием действия (вокальная мелодическая линия);

2) мелодические образы в оркестре, которые могут либо усиливать «сценическо-вокальный» образ, либо развиваться самостоятельно, часто даже противоположно сценическим образам.

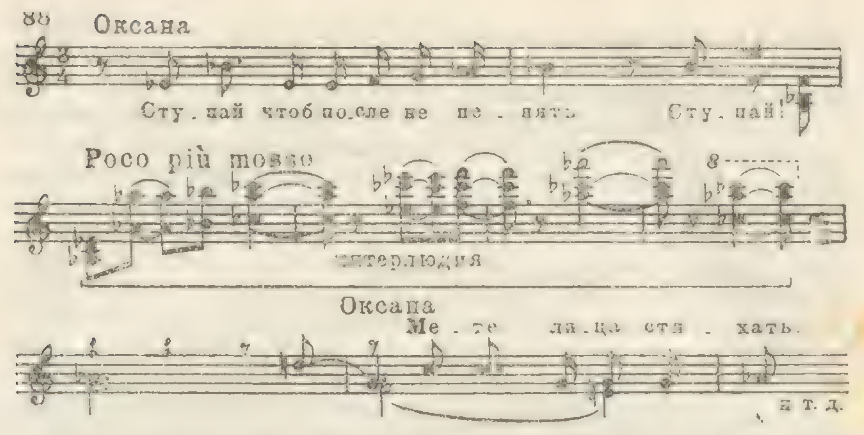
Создание в театре образов, воздействующих на слушателя помимо действия, развивающегося на сцене, необычайно обогатило оперную драматургию; оно дало возможность лаконично, еще до появления сценического образа, создать его характеристику, ввести в развитие действия персонажи, отдельные драматические силы, без присутствия на сцене этих персонажей или носителей драматических сил; оно позволило обобщать явления, показывать их «крупным планом» и т. д.

Надо сказать, что к такому ясному осознанию самостоятельного значения оркестра, в частности возможности двупланового действия, Чайковский пришел не сразу. В изменениях, введенных при переделке «Вакулы» в «Черевички», одно из основных мест занимает именно переосмысливание роли оркестра. Так, можно наметить два основных процесса: с одной стороны, — освобождение почти всех значительных вокальных, главным образом, речитативных эпизодов от самостоятельных музыкальных тем сопровождающего оркестра[1]; с другой стороны, — введение между ариозными вокальными номерами, а также между речитативными репликами, небольших, самостоятельных оркестровых кусков, вводящих в состояние или обобщающих состояние действующих лиц.

Я уже приводил один пример такого изменения — появление возбужденной Оксаны во второй картине первого действия, после двухтактного лаконического оркестрового введения (восходящая гаммка шестнадцатыми). В той же сцене есть и еще одно, в этом же отношении характерное изменение. После резкой реплики Оксаны: «Ступай, чтоб после не пенять, ступай» в «Кузнеце Вакуле» композитор непосредственно переходит к реплике совершенно иного состояния: «Метелица стихать уж начинает»[2]. В «Черевичках» композитор разделяет эти реплики двух разных состояний лаконичной пятитактной оркестровой интерлюдией, передающей эволюцию состояния:

[1] За исключением случаев сознательного противопоставления в сценах Вакулы с бесом, Чуба с Панасом, Оксаны и Одарки и др., Чайковский «очищает» диалогические сцены от лишних музыкальных тем в оркестре, оставляя лишь отдельные лаконичные аккорды.

[2] Все это излагалось как простой речитатив на фоне насыщенного сопровождения.



При работе над «Пиковой дамой» Чайковский в ряде мест отказался от первоначального варианта — непосредственного перехода от одной вокальной сцены к другой. В сцене диалога Германа с Томским и др. в первой картине «Пиковой дамы» первоначально после значительной драматической реплики «...останется одно. — Что? — Умереть!» — следовала сцена встречи Елецкого; затем композитор зачеркивает этот вариант и вписывает восьмитакт «обобщения» состояния Германа в оркестровой фразе и только затем следует реплика Чекалинского: «Тебя поздравить можно?». В диалоге Графини и Лизы во втором действии после реплики Графини «слышишь?», ранее непосредственно следовала ответная реплика Лизы: «Я, бабушка, сейчас!» Впоследствии композитор разделил эти реплики введением лейтмотива старухи.

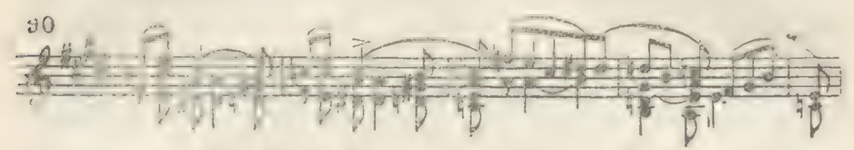
Чем зрелее становился композитор, тем отчетливее сознавал он важнейшую роль оркестра как полноценного компонента оперной драматургии, используя его либо лаконично сопровождающим действие, либо поручая оркестру эпизоды самостоятельного драматургического значения.

Теперь остановлюсь подробнее на некоторых важнейших приемах использования этих двух планов экспозиции, развития образов, мотивов, состояния.

Первым таким приемом является дублирование оркестром музыкальных образов, развивающихся в вокальной партии. Это одноплановое и одновременное развитие, призванное «увеличить», «укрупнить» развитие вокально-сценических образов. Так, например, в диалоге Марии и Мазепы два основных мотива, обобщающих различное состояние героев (f-moll—E-dur), дублируются оркестром и создают максимально рельефное, выпуклое противопоставление двух состояний (взволнованная Мария, преследуемая мыслью об измене Мазепы, и спокойный «степенный» образ Мазепы).

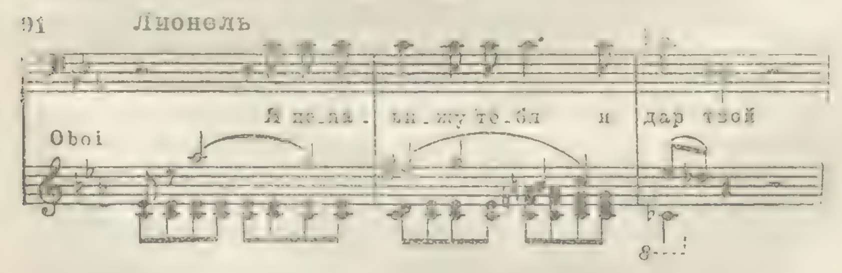


Аналогичный и весьма эффективный прием параллельного изложения образов мы встретим в диалоге Онегина и Татьяны в первой картине «Евгения Онегина». Это опять-таки «синхронное» построение диалога на сцене и соответствующих мотивов в оркестре: наивной мечтательной Татьяны и «светского» образа Онегина [1].



Аналогичный прием встречается в сцене Княгини из второго действия «Чародейки» и в целом ряде других случаев.

Непосредственно приведем противоположный пример — двуплановость экспозиции образа: хор опричников из «Опричника» — веселый, основанный на интонациях народной песни, и появляющийся одновременно в оркестре зловещий, грозный лейтмотив опричнины, вскрывающий перед слушателем подлинную сущность этой драматической силы. Аналогичный пример в «Орлеанской деве»: сцена встречи Иоанны и Лионеля. Иоанна гонит от себя Лионеля. Лионель проклинает ее: «Я ненавижу тебя и дар твой...» и т. д. Но светлая, мягкая, лирическая мелодия гобоя «разоблачает» истинные чувства героев.



Аналогичен пример в «Черевичках»: Вакула, рассерженный ироническим отношением к нему Оксаны, бросает злую реплику «Змея ты, змея подколодная...». Оркестр раскрывает подлинное его отношение к Оксане проведением неж-

[1] Как мы увидим в дальнейшем, такой прием позволял композитору не особенно заботиться о выразительности речитатива.

ной темы любовного ариозо Вакулы «Что мне мать, что мне отец». И таких примеров можно привести десятки...

Очень часто именно в оркестре концентрируется основное драматургическое противоречие, образы, обобщающие «внутреннюю» борьбу героя. Такова первая встреча Графини и Германа; потенциальная конфликтность этих двух образов раскрывается через проведение двух контрастных мотивов в оркестре (см. пример № 41 на стр. 92). Такие же примеры в рассказе Бертрана об осаде Орлеана, в сценах Иоанны и Лионеля, Графини и Германа (в четвертой картине) и др.

В качестве третьего приема можно привести эпизоды, в которых музыкальный образ в оркестре вводит в сценическую ситуацию. Этот прием имеет большое значение, если необходимо быстро подготовить слушателя к восприятию настроения, состояния героя. Первому появлению Германа в первой картине оперы предшествует проведение виолончелью мотива, который необычайно метко и остро обобщает состояние героя, ведущую черту его характера[1]. Много подобных примеров мы встретим в сцене письма из «Евгения Онегина». Прежде чем Татьяна «открывает» свои чувства в вокальной партии, мотив состояния появляется в небольшом оркестровом вступлении, создавая «атмосферу» состояния (пример: «Кто ты, мой ангел ли хранитель?...»).

Эпизоду появления героя во взволнованном состоянии Чайковский очень часто предпосылает стремительный восходящий мотив, обычно поручаемый скрипке solo. Таковы уже упомянутые мною примеры стремительного появления Оксаны в первом действии «Черевичек» (см. пример № 92), Лизы в третьей картине «Пиковой дамы», Татьяны в третьей картине «Евгения Онегина» и т. д.



Чередование коротких мотивов, основанных на большой и малой секундовых интонациях, необычайно тонко вводит в последнюю трагическую картину гибели героев оперы «Чародейка».

[1] Этот прием ведет свое «происхождение» от драматургии французской оперы, в частности аналогично первое появление Манон в опере «Манон» Массне (после проведения и на фоне своего лейтмотива).

Оркестровые интродукции-вступления как ко всей опере, так и к каждой картине разными средствами выполняют о д н у функцию; в них автор стремится помочь зрителю-слушателю правильно и остро воспринять следуемое за вступлением сценическое действие. Все эти вступления можно расчленить на три различных вида.

Первый вид вступления преследует цель создания настроения, необходимого для последующего действия; очень часто оно построено на основном мотиве, который будет фигурировать в дальнейшем в сценическом действии. Таково, например, вступление ко второй картине «Евгения Онегина», основанное на мотиве судьбы и мотиве мечтательной Татьяны. Действие начинается как бы с продолжения того, что еще до открытия занавеса было начато во вступлении. Эти мотивы сразу создают атмосферу того состояния, в котором находится Татьяна. Таково же вступление ко второму действию «Чародейки», в котором короткий мотив очень остро создает настроение страдающей, горюющей Княгини (см. пример 57 на стр. 121).

Второй вид оркестрового вступления представляет зарисовку, изображение картины, которую по каким-либо причинам нельзя воспроизвести на сцене. Сценическое действие, следуемое за вступлением, также является логическим развитием действия, начавшегося еще во вступлении. Таким примером может служить вступление к четвертому действию «Мазепы» — Полтавский бой. Сценическое действие, развивающееся в усадьбе, около поля боя, логически продолжает события, изображенные в увертюре. Вступление к седьмой картине «Пиковой дамы» воспроизводит звуковую картину веселого вечера в игорном доме, а вступление к третьему действию «Орлеанской девы» — картину боя.

Третьим и наиболее развитым, значительным видом являются оркестровые вступления, построенные на принципе о б о б щ е н и я событий будущего сценического действия. Такова, например, интродукция к пятой картине «Пиковой дамы». Она воспроизводит в обобщенном виде основные силы, воздействующие на героя во время сценического действия. В этой картине гениально раскрывается психика героя, постепенное «становление» его безумия. Вступление же к ней воспроизводит, о б о б щ а е т будущую сценическую картину в контрастно противопоставленных темах: трубного сигнала — реальной действительности и заупокойного хора — обобщенного образа «потустороннего мира». В средней части между этими двумя образами проходит основная тема — драматургическая «пружина» действия картины — тема навязчивой мысли.



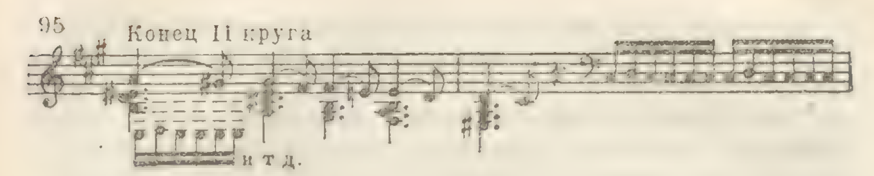
Наиболее ярким и совершенным примером является вступление к четвертой картине той же оперы. В нем в обобщенных эмоциональных образах воспроизводится развитие трагических событий, которое уже в конкретных, сценических образах пройдет перед зрителем во время действия.

В предыдущей главе я указывал, что две основные контрастные темы этого вступления были, очевидно, первыми музыкальными мыслями оперы, записанными композитором. Я указывал также, что их близость ко всем мотивам, связанным с образами Графини и Германа, несомненна.

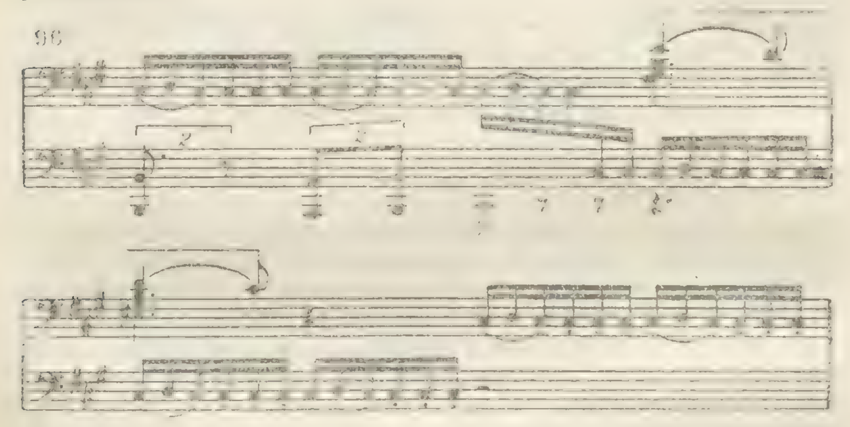
Развитие этих мотивов представляет собой как бы три круга (третий уже при сценическом действии). Каждый круг построен на противопоставлении — борьбе двух тем — образов. Первый из них, связанный с образом старухи, колок, сух. Во всех трех кругах он неизменен, как неумолимая роковая сила, воздействующая на Германа. Второй мотив непрерывно изменяется, как бы «извиваясь», безнадежно стремясь вырваться из оков этой роковой силы. Так, во втором четырехтакте первого восьмитакта изложение его проходит в более высоком регистре, на кварту вверх. В следующем такте от него отчленяется интонация нисходящей секунды, она повторяется на кварту выше, но бессильно падает.



Второй круг происходит уже при открытом занавесе (музыкальный образ усиливается через зрительное впечатление). Начало его тождественно — восьмитакт повторяется точно. Однако в восьмом такте происходит существенное изменение: отчлененная секунда делает скачок уже не на кварту, а на октаву; кроме того, в первом круге однотактный субмотив приводил к доминант-септаккорду, теперь же появляется функция субдоминанты, что подчеркивает более широкое развитие. Но бóльший «размах» вызывает и бóльшее падение, и на этот раз нисходящая линия стремительна, непрерывна, без «раскачивания».



Как логический результат этого круга симфонического развития появляется заключение, в котором как бы подведены *итоги* этой «борьбы»: тот же *неизменный* мотив старухи-рока и «*остатки*» другого, «человеческого» мотива. Последний «потерял» всю свою активную половину — «взлет»; осталась лишь одна нисходящая секунда-задержание — «типизированная» мелодическая интонация бессилия, «обреченности».



Так, средствами симфонизма композитор уже в оркестровом вступлении обобщает трагические образы сценического действия этой картины.

Но, безусловно, роль оркестровых введений не ограничивается вступлениями к картинам или «введением» героя (см. выше появление возбужденной Оксаны в третьей картине «Черевичек» или Татьяны в третьей картине «Онегина»). Очень часто само сценическое действие, реплики, поступки действующего лица являются *итогом* оркестрового развития. В этом случае сценическое действие как бы переводится в иную плоскость — следует эпизод раскрытия, «внутреннего» накопления мыслей и чувств героя. Примеры этого были приведены в предыдущем изложении в достаточном количестве. Здесь я ограничусь кратким анализом одного из примеров гениального взаимодействия музыкальных оркестровых образов, вокальных реплик и сценических зрительных образов, раскрывающих «внутреннее движение» мыслей героя—сцены № 13 из третьей картины оперы «Пиковая дама».

На фоне остинатного баса, основанного на лейтритме, кларнет излагает мотив «навязчивой мысли» (см. прим. 63 на стр. 125). Как результат развития этого мотива оркестром следует реплика Германа: «Скорее бы ее увидеть и бросить эту мысль...». Внезапно возникшая мысль о Лизе вызывает появление в оркестре светлой мелодии гобоя в A-dur.



Однако лейтритм мотива карт вновь напоминает о себе, и мелодия гобоя внезапно останавливается на септаккорде VI пониженной — следует вокальная реплика: «Три карты!..». В оркестре стремительно проносится мотив страсти Германа к картам, а за ним следует реплика Германа: «Три карты знать...». Вслед за этой репликой по ассоциации возникает тема тайны трех карт. Мотив тайны «атакует» психику Германа, «наступает», и вновь, как ответ на это развитие в оркестре, следует реплика Германа: «Проклятье!.. Эта мысль меня с ума сведет!» Снова мотив навязчивой мысли проходит в оркестре. В этот момент появляется группа игроков-масок, которые дразнят Германа (припев баллады). Мелькнувший было мотив любви исчезает, вытесняемый темой трех карт. Вся группа деревянных духовых непрерывно интонирует эту тему; чередуясь с нежным мотивом гобоя, она приводит к решающей (в смысле сюжетного, драматического развития) реплике Германа: «Что, если?!...»; нерешительно, терциями, в низком регистре фаготы проводят тему страсти Германа к картам, затем, еще раз, обрывки ее, и, как бы в раздумье, движение останавливается... Начинается интермедия.

Это одно из самых выразительных мест в опере «Пиковая дама», один из примеров гениального развития музыкальных образов, раскрытия движения, внутреннего процесса рождения мыслей, реализации их в поступки. В этой сцене показан внутренний процесс рождения в сознании Гер-

мана роковой мысли: воспользоваться отношениями с Лизой и проникнуть в спальню для встречи с графиней [1].

В той же сцене, наряду с описываемым приемом перевода образов-мотивов оркестра в сценические поступки, вокальные реплики, мы встречаем и обратный, уже описанный, прием перевода сценического образа в музыкальный.

Значение этого приема не меньшее, если не большее. Очень часто композитор развивает сценический конфликт, переводя его финал в оркестровую «плоскость». Так, например, сцена ссоры Княгини и Князя в опере «Чародейка», развиваясь в форме страстного диалога на сценической площадке, затем переводится композитором в оркестровую сферу. Ссора доходит до кульминации. Князь и Княгиня в возбужденном состоянии расходятся. «Сцена пуста» (авторская ремарка), и тогда-то в оркестре возникает тема ариозо Князя: «А образ той пригожницы влечет меня...», т. е. рождается чарующий музыкальный образ Кумы — основной «виновницы» вспыхнувшей ссоры. Так, без появления его на сцене, в действие вводится новый участник. В той же картине «Чародейки» в эпизоде диалога с Мамыровым Княгиня взволнована рассказом о Куме. Однако только начало ее волнения показано репликой. Вокальная линия прекращается, и следует чисто оркестровый эпизод, раскрывающий на разработке одной темы (мотива состояния) постепенное нарастание волнения, кульминацию его и спад (см. пример 65 на стр. 127).

Особенное значение этот прием приобретает в заключительных эпизодах сцен или картин — своего рода *кодах*, конденсирующих, обобщающих сценическое действие. Этим создаются колоссальные возможности «подъема» чувства героя на огромную эмоциональную высоту, демонстрации его как бы «*крупным планом*». Таковы, например: оркестровый эпизод во второй картине «Евгения Онегина» (тема обращения к Онегину проходит marcato у оркестра, как бы подводя итог всему сложному комплексу переживаний Татьяны), финал второй картины «Пиковой дамы», в котором взаимное чувство Германа и Лизы, возникшее и развившееся в вокальном дуэте, доходит до своей кульминации именно в оркестровом заключении. Такой же пример можно

---

[1] Характерно, что среди всех тетрадей чернового рабочего клавира оперы этот эпизод рождения роковой мысли имеет больше всего зачеркнутых, не удовлетворивших Чайковского вариантов. Так, после реплики: «Что, если?» следовали три страницы оркестрового обобщения (на материале лейтмотивов). Затем все это оказалось зачеркнутым и вместо этого появилось лишь лаконическое, но весьма эффективное окончательное решение. Это знаменательнейшее место драматургии оперы в постановках «Пиковой дамы» обычно остается незамеченным режиссерами.

найти и в финале третьего действия оперы «Чародейка» (тема дуэта проходит в увеличении, в оркестре).

Финал шестой картины «Пиковой дамы» является примером смыслового обобщения всей линии развития образа Лизы и вместе с тем итогом прошедшей картины. Тема Лизы излагается медью в увеличении, только в начальной своей части, с упором на основной звук тоники. Все это придает ей звучание, характерное для темы рока, очень близкое к соответствующим эпизодам четвертой и пятой симфоний. Аналогичный пример встречается в финале пятой картины «Евгения Онегина», в сцене Марии и Мазепы (мотив казни) и др.

Отчетливо сознавая возможность двупланового развития действия, Чайковский нередко сознательно строил отдельные эпизоды своих опер на основе одновременной двуплановости, «контрапункте» сценического и оркестрового образа. Таков, например, эпизод появления князя Елецкого в первой картине «Пиковой дамы». Герман в разговоре с Томским рассказывает о печальной истории своего увлечения. Трагическое настроение особенно сгущается на реплике: «Умереть!». Композитор заключает этот разговор проведением в оркестре печального мотива вздохов «Когда б отрадного сомненья...». Но одновременно на сцене появляется радостный Елецкий, друзья восторженно поздравляют его с помолвкой. Светлый сценический образ накладывается на мрачный музыкальный образ Германа.

Этот прием «контрапункта» образов порождает и другие возможности, например, приемы ассоциации, воспоминания. Вспомним реплики взволнованной Оксаны в третьем действии «Черевичек» на фоне темы ариозо Вакулы, обращение Вакулы к Чубу с просьбой отдать ему в жены Оксану, на фоне развития темы любви в оркестре и т. д.

Возникновение в катастрофический момент ощущения исходного состояния героя, «тезиса» характера также осуществляется через появление музыкального образа — мотива первоначального состояния[1]. Напомню, например, мелькающую в оркестре тему «Я люблю Вас» перед дуэлью Ленского и Онегина, восторженную C-dur'ную тему Марии в момент ее безумия, тему любви перед смертью Германа, тему обещания Оксаны в момент разговора с Вакулой в последнем действии оперы и т. д. Гениальная выразительность, реализм пятой картины «Пиковой дамы» заключается в ра-

[1] Оно необходимо композитору, во-первых, для подчеркивания (путем контраста) драматической остроты ситуации, во-вторых, для мгновенного ощущения слушателем эволюции прошедшего события, в-третьих, иногда для подчеркивания характерной для Чайковского идеи искупления героем его вины через страдание (Мария в «Мазепе», Герман в «Пиковой даме»).

скрытии перед слушателем внутренних причин поведения главного героя, постепенного «становления» его безумия под воздействием борьбы контрастных сил и постепенной победы одной из них, воплощенной в заупокойном хоре. И то, что решение этой задачи осуществлено специфическими средствами музыкальной драматургии, делает эту сцену еще более гениальной[1]. Можно предполагать, что такое решение было отчасти подсказано примерно аналогичной ситуацией в кабачке Лилас Пастья («Кармен»). Полная драматизма сцена внутренней борьбы Хозе (уйти или не уйти?) раскрыта также через противопоставление контрастных музыкальных образов: две силы, воздействующие на героя, и здесь также обобщены в мотиве Сегедильи (чарующая сила Кармен) и в трубных сигналах (долг, дисциплина солдата). В той же опере «Кармен» мы находим и другой прием обострения драматургической роли музыкального образа: введение его в драматическую ситуацию непосредственно и на равных правах с другими сценическо-музыкальными образами. Вспомним сцену поддразнивания Хозе группой окружающих: основным средством служит мотив припева «Хабанеры», т. е. музыкальная тема, обобщающая «чары» Кармен и страсть к ней Хозе. Решение чрезвычайно простое, но весьма эффективное с точки зрения музыкальной драматургии. В «Пиковой даме», когда маски дразнят Германа, применен совершенно аналогичный прием. Музыкальной основой этого эпизода служит припев баллады — опять-таки тема, обобщающая ведущее, характерное и роковое для Германа «свойство» образа графини — обладание тайной счастливых карт.

Такие же примеры введения в драматическую ситуацию новой силы, обобщенной в музыкальном образе, мы найдем и в других операх. В четвертом действии «Орлеанской девы» страстный дуэт Лионеля и Иоанны внезапно прерывается двумя контрастными музыкальными темами, образами контр-сквозного действия (без появления их на сцене) — лейтмотивом хора ангелов и трубными сигналами англичан.

Во втором действии «Мазепы» в кульминационный момент дуэта Марии и Любови появляется мотив казни, также резко меняющий сценическое развитие действия, настроение действующих лиц, создающий новую сценическую ситуацию[2].

---

[1] В этом одно из главных отличий оперной драматургии — возможность введения в ситуацию драматургической силы чисто музыкальным приемом; без введения сценического образа.

[2] Эти приемы также являются во многом общими с драматургией франко-итальянской оперы («Отелло» Верди — монолог Отелло и труба с прибывших кораблей, песенка Герцога в последнем действии «Риголетто» и т. д.).

IX.

Все приведенные примеры свидетельствуют также и о том, что композитор прекрасно чувствовал сценическое действие, отчетливо сознавал необходимость тесной связи музыкального и сценического развития. Чайковский отчетливо представлял всю сложность и трудность восприятия синтетического произведения искусства. Не случайно поэтому эпизоды с напряженным и рельефным сценическим действием он старался максимально освободить от значительных, самостоятельных музыкальных мыслей. Вспомним эпизод призрака в «Пиковой даме», дуэли в «Онегине», бунта дворовых в «Чародейке», казни в «Мазепе». Вне всякого сомнения, что в таких сценах композитор сознательно выдвигал на первое место сценическое воздействие, временно отодвигая значение музыкальных образов на второй план.

Ярчайшим примером внимания к сценическому действию служит эпизод с портретом в четвертой картине «Пиковой дамы». В продолжение почти половины картины (весь эпизод ожидания Германом Графини) развитие действия основано на сочетании речитативных реплик и оркестрового развития. В оркестре непрерывно противопоставляются два контрастных мелодических образа, связанные с двумя контрастными драматическими началами — человеческим (Герман) и судьбы (Графиня). Только в эпизоде с портретом, когда перед глазами Германа и слушателя возникает зрительный образ Графини, композитор оставляет в оркестре лишь один мотив, связанный с Германом [1].

И таких примеров острой чуткости к сценическому действию, умелого, экономного распределения средств и сил, воздействующих на зрителя-слушателя, можно привести немало.

Таковы некоторые приемы. Они, конечно, не могут исчерпать всего разнообразия драматургии Чайковского, но их достаточно, чтобы понять все то огромнейшее мастерство, с которым композитор раскрывал не только данное состояние, но и движение, развитие состояния характера, что является главным для драматургии. Обобщить данную ситуацию, состояние в остром, выразительном и лаконическом мелодическом рисунке, соответствующей ему гармонизации, характерном ритме или тембре и показать через развитие этих средств развитие состояния характера — такова главная задача Чайковского-драматурга. И в этом направлении он добился колоссальных

---

[1] Именно портрет максимально «обыгрывается» и сценически: «А, вот она! — Венерою московской!..».

результатов, особенно в умелом использовании, совмещении и противопоставлении двух факторов, предоставляемых спецификой оперной драматургии, — «сценическо-вокального» и «оркестрового».

Надо сказать, что, будучи одновременно гениальным мастером оркестрового письма, Чайковский никогда не трактовал оркестр как только сопровождение. Наоборот, в «Опричнике» и «Вакуле» его оркестр слишком насыщен, грузен, слишком часто, например, сочетается мелодическая линия *и* в оркестре *и* в голосе. Чем зрелее становился композитор, тем отчетливее сознавал он, что «оперный стиль не симфонический». «Как картина Meissonier будет лишена всякой прелести и не получит надлежащей оценки, если ее выставят на театральной эстраде... так точно музыка, изобилующая гармоническими тонкостями, пропадает в театре, где слушателю нужны ярко очерченные мелодии и прозрачный гармонический рисунок...» [1].

Поэтому композитор старался все больше прояснить музыкальную ткань оперы, рационально и экономно используя все ее средства. В этом отношении крайне показательны были изменения, внесенные им для прояснения музыкальной ткани при переработке «Вакулы» в «Черевички» [2].

Однако при всем огромном значении оркестровой «плоскости», разнообразного ее сочетания с вокально-сценическим действием, последнее все же является наиболее важным средством оперной драматургии. Именно здесь Чайковский выступил как подлинный новатор. К освещению вопросов, связанных с вокальной сферой оперной драматургии, я и перехожу в следующем разделе работы.

---

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, М.—Л. 1935, т. II, стр. 268. Письмо от 27 ноября/9 декабря 1878 г.

[2] Кроме того, Петр Ильич многое просто сократил за счет исключения повторений (вьюга, обратный полет) или наложения двух ранее последовательно идущих образов (например, разговор Беса и Вакулы на фоне полонеза).

ГЛАВА IV

МУЗЫКАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗА
(продолжение)

I

Значительным средством выявления характеров в опере следует считать вокальную партию. Собственно, именно это средство и было в течение долгого времени почти единственным методом характеристики героев оперы. Лишь начиная с Глюка, оркестр постепенно осознается как самостоятельный фактор характеристики образов, сквозного действия. Только к середине XIX века осознаются специфические возможности оперного спектакля — возможность двуплановости действия, последовательного раскрытия его «подводного течения».

Уже в кружке графа Барди — этой «колыбели» оперы — возник роковой для развития оперы спор о взаимосвязи драмы и музыки. В тесной связи с этой проблемой, стоял и другой вопрос: о соотношении слова и музыки. С тех пор, в течение всего периода существования оперы, никому не удалось «разрубить этот гордиев узел». Каждый гениальный реформатор оперы по-своему решал этот спорный вопрос. Моцарт провозглашал «Поэзию послушной дочерью Музыки», а Глюк рекомендовал композитору забыть, что он музыкант, в то время, когда он сочиняет оперу. Да и позднее, после «Каменного гостя» Даргомыжского и «Бориса» Мусоргского, «Отелло» Верди и «Кармен» Бизе, «Пиковой дамы» Чайковского и «Тристана» Вагнера, вопрос об удельном весе слова и музыки в опере попрежнему остается актуальным.

Более того, именно в 20-е годы нашего века, в годы кризиса западноевропейской музыки, этот вопрос находит самые противоположные, самые парадоксальные, контрастные решения. Достаточно назвать «Фауста» Бузони, в предисловии к которому автор требует возвращения в опере к «абсолютной» музыке, к инструментальным формам, «Музыку для сцены» Орика, для которой автор писал специальный сценарий, рассчитывая на самостоятельное исполнение ее в концертном зале. Декламация под музыку — таков девиз дру-

гого направления среди некоторых западноевропейских оперных композиторов («Антигона» Шенберга) и т. д.

Еще в 1911 году Дебюсси был занят поисками выразительной музыкальной декламации. В частности он стремился установить максимальную адекватность тембров голоса и оркестровых инструментов, считая тембр главным средством выразительности вокальной линии («Муки св. Себастьяна»). Таково третье направление современной западной музыкальной драматургии.

Наконец, нарочитое желание максимально приблизиться к натуралистической речевой интонации побуждает Хиндемита писать оперу на текст газетной рекламы («Новости дня»), а Мийо — музыкально интерпретировать каталог сельскохозяйственных машин!

Таков был диапазон западноевропейских музыкально-драматических произведений в начале нашего века. Таково было поистине разноречивое понимание и толкование, — а в связи с ним и творческое претворение, — одного из решающих вопросов оперного искусства — взаимосвязи слова и музыки!

Стремление к объединению в драматической форме слова и музыки нельзя назвать случайным. В разных видах и формах оно упорно и настойчиво осуществлялось и в греческих трагедиях Эсхила, Софокла, и в литургических драмах средневековья, в сценических играх-песнях Адама де ля Галь и Гильома де Машо и, наконец, узаконилось в первом образце оперной формы Пери и Каччини. Это было законное стремление воссоединить в драматическом жанре два наиболее естественных и эффективных способа выявления человеческих эмоций — речь и пение.

Но очень скоро — и это, естественно, острее всего могло выявиться именно в драматическом жанре оперы — сказались все трудности сочетания этих двух различных форм человеческого мышления. Достаточно обратить внимание лишь на два существенных различия: с одной стороны, — частный, конкретный, строго и постоянно фиксированный смысл каждого слова, точное соответствие ему определенного понятия в сознании, с другой стороны, — обобщающий характер системы звукоинтонаций, передающих, формирующих определенное настроение, связанное с данным состоянием, данным образом, данным явлением действительности. Отсюда следует второе, не менее существенное различие в характере воздействия (восприятия) слова и музыки: в первом случае восприятие развивается через сознание к созданию конкретного, эмоционального отношения; во втором случае обратно — через эмоциональную, подсознательную сферу к созданию определенных понятий в сознании.

Таковы различные пути восприятия слова и музыки, и именно это обстоятельство исключает прямое объединение, синтез двух различных по своей природе форм человеческого мышления и, в первую очередь, единство, «синхронность» их логического развития.

Именно в этом, как нам кажется, причина роковых неудач тех художников, которые делали попытки подобного синтеза.

Чайковский и его великие современники — Мусоргский, Вагнер — каждый по-своему решали эту сложную задачу. Принципы оперной драматургии (и в частности вопрос о соотношении музыки и слова), несмотря на безусловное взаимовлияние и ряд общих приемов, отличаются у каждого из них своими особенностями.

Указанное выше различие в методах словесного и музыкального мышления, различие логики их развития подсказывало три основных решения этой задачи: доминирование законов логики слова, определяющее значение законов развития музыкального мышления и стремление к максимальному сближению, объединению этих двух различных способов выявления человеческого мышления [1].

С оперными принципами Вагнера, претворенными в «Кольце» и «Тристане», Чайковский познакомился в 1876 году, когда он поехал в качестве рецензента «Московских Ведомостей» в Байрейт. Несмотря на общие отрицательные отзывы, совершенно несомненен значительный след, оставленный этим посещением.

Вагнер, без сомнения, сознавал все трудности, порождаемые разностью принципов музыкального и словесного мышления. Поэтому он все силы направляет на возможное их сближение, разрешение противоречия. Преследуя именно эту цель, он обращается к народным мифам. Язык народных сказаний давал, как ему казалось, возможность, во-первых, отойти от тех мелких, обыденных, разнообразных деталей, которые отличают обычный бытовой язык, во-вторых, благодаря возвышенному характеру рифмованных, ритмически акцентированных стихов, наполненных разнообразными аллитерациями, приблизить стих к музыкально-мелодической линии — «первоначальному родству звуков».

Вагнер стремился максимально выявить музыкальные принципы стиха, создать все предпосылки для органического «растворения» словесного стиха в мелодии, отождествления акцентуации, ритмики словесной и музыкальной речи. С другой стороны, его работа над «бесконечной» мелодией, над

---

[1] Практически это означает, что акцентировка, размер стиха совпадают с ритмикой музыкального текста или один из этих элементов доминирует над другим, определяет другой.

интонациями также была в какой-то мере стремлением приблизить мелодию к «словесному» развитию.

В последних его операх сложная система лейтмотивов, при которой почти каждый предмет, чувство имели свой музыкальный символ, послужила тем словарем, с помощью которого Вагнер «переводил» развитие литературного содержания на язык музыкальных образов, появляющихся в оркестре. Этот «перевод» осуществлялся почти всегда одновременно; таким образом соблюдалась полная «синхронность» слова и музыки. Тот же принцип «синхронности» раскрывается Вагнером и на другом примере в «Опере и драме». Разбирая вопрос о значении аллитерации в стихе, Вагнер приводит следующие строки:

Liebe bringt Lust und Leid,
Doch in ihr Weh auch webt sie Wonne.

Он подчеркивает развитие содержания, контрастность настроения, выраженные словами Lust и Leid, и требует от композитора резкой модуляции из более светлой в «мрачную» тональность с тем, чтобы во второй строке, точно так же сообразуясь с развитием текстового содержания, осуществить обратную модуляцию. На таком именно принципе взаимосвязи слова и музыки (за небольшим исключением) построено развитие музыки «Тристана». Поэтому далеко не случайна, например, такая запись в дневнике Вагнера: «Три дня я не могу подобрать музыки к следующим словам: «Тот, к кому ты простираешь свои объятья, кому ты улыбаешься...» [1]. Или следующая мысль в «Опере и драме»: «Характерность этой (всякой вокальной с текстом. — *Б. Я.*) мелодии заключается в том, что в ней музыкальное выражение строго обусловлено словесным стихом, соответственно чувственным и логическим его свойствам» [2].

Каждое слово выражает чувство — таков один из творческих девизов Вагнера. «Поэт осуществляет свои намерения через возможность, предоставляемую ему музыкой». Таким образом, стремясь к воссоединению стиха и музыки, Вагнер исходил из приоритета словесной логики. Именно она определяла собою развитие музыкальной ткани. Да иначе и не могло быть. Ибо при предельном ограничении сценического действия и слабом противопоставлении характеров (особенно в «Тристане») [3] основным источником движения эмоций служит смысловое развитие текста. Бесконечные

---

[1] См. Р. Вагнер. Письма. Дневник. Обращение к друзьям. Изд-во «Грядущий день», 1911, т. IV, стр. 277. Запись в дневнике от 22 декабря 1858 г.

[2] Р. Вагнер. Опера и драма. П. Юргенсон, М., 1906, стр. 350.

[3] Музыкальная речь разных героев нивелирована в «Тристане» особенно сильно.

рассказы, объяснения подменяют у Вагнера сценическое действие.

В «Кольце», особенно в «Валькирии», Вагнер еще пользуется иногда принципом музыкального обобщения литературного текста одного эмоционального состояния — как в более крупных построениях (дуэт Зиглинды и Зигмунда, смерть Изольды, прощание Вотана), так и в мелких (развитие одной интонации, тектонически целостные мелодические фразы и т. д.). В «Тристане» и «Парсифале» Вагнер довел до максимального развития, но вместе с тем и завел в «тупик» свою теорию «музыкального стиха». В этих операх он почти целиком отказывается от принципа обобщения литературного текста, заменяя его стремлением к обобщенности и музыкальности самого слова и — как следствие — к полной «синхронности» слова и музыки. Благодаря исключительному значению аллитераций, слово «растворяется» в мелодии, но тем самым становится все более «призрачным» понятие, выявляемое через слово. Так, Вагнер теряет и последний фактор, способный логически мотивировать движение эмоций — развитие музыкальной мысли. Тем самым его музыкальная драма все более отдаляется от логики развития в синтетическом, драматическом жанре и приближается к жанру программного симфонического произведения.

Характерно, что вокальная партия в «Тристане» все более теряет «вокальность», «певучесть», сливаясь почти полностью с инструментальной мелодией или вырастая из нее. Поэтому вокальная партия за небольшим исключением изобилует короткими мелодическими мыслями, очень неудобна по своей интервалике, часто дублирует отдельные отрывки инструментальной мелодии. Сопровождение оркестра непрерывно; голос трактуется как наиболее яркий его инструмент, но не больше.

В написанной почти одновременно с «Тристаном» опере «Мейстерзингеры» Вагнер фактически отказывается от своей теории «музыкального стиха». Слово и сценическое действие вновь вступают в свои «законные» права и тем самым вновь восстанавливается логика эмоционального развития, присущая именно сценическому оперному жанру. Снова оживает перед слушателем целая вереница многочисленных, реалистических образов музыкально-драматического представления.

Такое же определяющее значение слова мы найдем и у Мусоргского, особенно первого периода — до «Хованщины». Но нельзя не указать и на несомненную качественную разницу: если Вагнер стремился к созданию нарочито «оперного» текста, особого «музыкального» стиха, просодия которого была бы максимально близкой к музыкальной мет-

роритмике, то Мусоргский исходит из бытового, обычного разговорного языка и «смысловой» акцентировки текста.

Достаточно известны письма Мусоргского к Кюи и Римскому-Корсакову, написанные в 1868 году, в период сочинения «Женитьбы». В них Мусоргский говорит о том, что под самой насущной своей задачей он понимает стремление передать как можно точнее интонации бытового языка. Огромную радость переживает он, если ему удается остро передать речевую интонацию короткой фразы (в два-три слова). Таким образом, уже в самом начале оперного пути Мусоргского намечается новая характерная черта в разрешении вопроса о синтезе слова и музыки — внимание к бытовой интонации. Интонация речи была закономерной основой, на которой могло произойти объединение слова и музыки, и, следуя по этому пути, Мусоргский добился исключительных результатов[1].

Синтаксис, грамматика литературного текста — «смысловая», а не стихотворная просодия, акцентировка имели решающее значение для строения его музыкальной речи. Декламационность в операх Мусоргского почти всюду совершенно непогрешима. Текст как бы формует мелодию. В этом отношении крайне характерен метод работы Мусоргского. Эскизы делались часто не по развитию сцены, номера, эпизода, а по нескольким тактам речи (монолога) одного действующего лица. Мы находим у Мусоргского такие характерные записи: «сделал девять тактов диалога Досифея и Марфы», «пять тактов речитатива Досифея» и т. д. Можно найти несколько вариантов сочинения отдельных реплик, если в первых набросках не были учтены запятые (например, варианты фразы Варсонофьева в «Хованщине») или синтаксис речи (вводные слова и фразы хозяйки корчмы в «Борисе Годунове») и т. д. В диалоге сцены в корчме подчеркнуты чрезвычайно характерные штрихи обычной словесной речи: выделение, акцентирование важных слов и скороговорка концовок фраз, однотипность мелодических и ритмических фигур и размеров для слов одного смыслового значения (например, рассказ хозяйки о пути в Литву и т. д.).

Мусоргский посвящает много времени на «улавливание» речевых интонаций различных социальных, национальных и возрастных групп населения. Он старается «по возможности ярче очерчивать те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога...»[2]. При этом Мусоргский стремится не только приблизиться к разговору, но

---

[1] Но, конечно, речитатив даже Мусоргского включает гораздо меньшее число интонаций, чем то, которое свойственно человеческой речи.

[2] Письмо Мусоргского к Кюи от 3 июля 1868 г. См. М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.—Л. Музгиз. 1932, стр. 139.

и акцентирует эти характерные, речевые интонации, интенсифицирует их, показывая их как бы через увеличительное стекло. Именно поэтому приобретает такое колоссальное значение многообразное использование выразительных средств, общих для музыкальной и словесной речи: группировка ритмических долей (например, сочетание дуолей и триолей), регистр (вспомним хотя бы «регистровую» гамму в рассказе Шуйского о младенце — постепенное повышение к кульминации: «Димитрия воскреснувшее имя!»). По той же причине Мусоргский не боится обилия слов в либретто, некоторой доли прозаизмов, он стремится к диалогическим сценам, многоплановости.

Но было бы большой ошибкой не заметить эволюцию Мусоргского: уже в «Борисе Годунове» и особенно в «Хованщине» внимание к отдельным интонациям, слову начинает все больше отходить на второй план, их заменяет стремление к обобщению [1]. Оно осуществляется двумя различными способами. Первой и наиболее характерной для Мусоргского тенденцией является обобщение интонаций в пределах данного характера. Так, в сцене кельи в «Борисе» диалог Пимена и Григория построен на рельефном противопоставлении псалмодично-устойчивых интонаций летописца и «рубленого», порывистого (и в мелодическом и в ритмическом отношении) речитатива будущего самозванца. Подобный же пример мы можем найти и в сцене Шуйского и Бориса и в других сценах.

Таким образом, отдельная интонация слова объединяется, а в дальнейшем даже отчасти и вытесняется типовыми и мелодическими оборотами, свойственными данному характеру. В «Хованщине» это приводит к излюбленному приему музыкального обобщения через жанровую мелодию. Так, например, сцена Голицына (монолог и диалог с пастором) построена на введении вальсообразных, маршевых, сходных с баркаролой и других мотивов, характеризующих образ Голицына и составляющих музыкальную ткань вокальную и оркестровую уже независимо от смысла отдельного слова, отдельной интонации. Именно поэтому важнейшей составной частью оперной драматургии Мусоргского является метод характеристики героя через песню, обладающую яркими и своеобразными интонациями (песня-характеристика). Такова песня Варлаама, Марфы и др. Эти песни в то же время представляют сгущение, концентрацию тех интонаций, которые были до этого или будут позже мелодической основой речитатива этих персонажей [2].

---

[1] Декламационность, однако, всегда остается у Мусоргского важнейшим качеством его музыкального языка.

[2] В этом отношении крайне интересны имеющиеся рукописные материалы, характеризующие работу Мусоргского над мелодическим языком,

Кроме того, намечается и другая тенденция (очень близкая творчеству Чайковского) — обобщение в мелодическом обороте интонации данного состояния, настроения и объединение целой группы слов, относящихся к эпизоду данного, конкретного состояния. Таковы, например, монолог Бориса в сцене прощания с сыном, монолог Досифея, Марфы и т. д. Каждый из этих монологов делится на ряд отрезков, объединяемых словами одного смысла, одним настроением, и каждый из них имеет свой характерный мелодический оборот, свою музыкальную мысль [1].

Таким образом, общую эволюцию Мусоргского от «Женитьбы» к «Хованщине» можно характеризовать, во-первых, как стремление к созданию для каждого образа своей интонационной сферы (Хованский, Марфа, Досифей и др.), во-вторых, как стремление к большей напевности. Для «Хованщины» в особенности характерно мышление более длинными мелодическими оборотами [2], преобладание трех-, четырехтактных фраз даже в речитативе. Последнее стало возможным потому, что Мусоргский ясно осознал большую эффективность музыкального мышления обобщенными музыкальными образами. И не случайно, что именно в «Хованщине» значительное место занимает принцип репризности (монологи Досифея, Марфы), иногда даже приводящий к противоречию со смысловым развитием словесного текста [3]. Всего несколькими годами ранее для Мусоргского это казалось бы совершенно невероятным [4].

II

Для Чайковского вопрос создания мелодии, обобщающей данное состояние, данное настроение, был основным принципом в его оперной драматургии. Мотив ситуации (будь это тема арии, ариозо, «контур» речитативных реплик или мотив, развивающийся в оркестре) является основным средством характеристики героя — образа. Логика связи этих мотивов была определяющей логикой музыкального развития в опере. Именно благодаря этому оперы, особенно последнего пе-

---

в частности над речитативом действующих лиц «Сорочинской ярмарки». Из заготовленных ранее народных песен Мусоргский выбрал наиболее яркие интонации для соответствующих образов оперы и на них строил линию речитатива (например, Черевика), тогда как ранее Мусоргский отказался от сочинения «Сорочинской ярмарки» из-за незнания украинского языка.

[1] См., например, стр. 355—356 клавира оперы «Борис Годунов». Изд. «Искусство», 1939 г.

[2] Правда, с очень слабым, главным образом вариационным, развитием.

[3] Например, в e-moll'ном монологе Досифея в четвертом действии.

[4] Принцип репризности в «Борисе Годунове» встречается лишь в крупных масштабах, например, в масштабе картины (пролог).

риода, в высокой степени симфоничны. Чайковский никогда не пытался самообольщаться, занимаясь «искусственным» сближением слова и музыки (как это делал Вагнер), Чайковский никогда не стремился сделать словесную ткань оперы доминирующей, определяющей. Именно поэтому он так боялся многословия; именно поэтому, в противоположность либретто опер Мусоргского, канва опер Чайковского содержит минимальное количество диалогов, особенно коротких реплик и, наоборот, подавляющая часть текста — сольные, ансамблевые эпизоды[1]. Слово ему нужно лишь для того, чтобы указать, объяснить «предмет» чувства (Вагнер), дать «тему для переживания» (Станиславский). Такое важное в смысловом отношении слово встречается обычно в начале номера или в момент кульминации и музыкально выделяется как бы курсивом (см. стр. 180). Большинство же слов (тексты арий, ариозо и др.) играет крайне незначительную смысловую роль, очень часто они повторяются. Последовательная цепь драматических ситуаций — состояний, выявляемая через последовательную смену обобщающих музыкальных образов, каждый из которых разнообразно развивается как в пределах данной ситуации, так и всего произведения в целом, — вот что составляет основу оперной драматургии Чайковского.

Для Чайковского очень важно было найти такие музыкальные средства, которые бы остро и правильно обобщали данную драматургическую ситуацию, создавали бы общее настроение сцены.

Композитор отлично понимал, что синтетичность оперного спектакля, «непосильная» нагрузка слушателя, который должен и слушать, и смотреть, и мыслить, — требует известной условности в трактовке всех элементов этого сложного организма; он ясно сознавал и расчленял главные факторы оперного спектакля — музыку, слово и действие. Вспомним сцены дуэли или призрака, в вершине которых сценическое действие отодвигало на второй план значение двух других факторов. Но гораздо более важны два других варианта: второй, когда слово «отодвигает» музыку и действие, и особенно важный для оперного театра вообще и Чайковского, в частности, третий вариант, при котором музыкальное воздействие становится главным и определяющим. Естественно, что последнее почти всегда имеет место в «закругленных» формах.

Десятки ярких примеров из творческой лаборатории композитора лучше всего раскрывают перед нами принципы

[1] Это, конечно, особенно отчетливо видно в либретто Модеста Ильича, наиболее хорошо знавшего творческие склонности брата.

разрешения Чайковским этого важнейшего вопроса оперной драматургии.

Процесс возникновения закругленных форм (арий, ариозо, дуэтов и т. д.) достаточно хорошо показывают его записные книжки. В этих набросках проясняется и вопрос взаимоотношения слова и музыки.

Очень часто, уходя с записной книжкой на прогулку, во время которой обычно и возникало большинство тем, композитор выписывал на одной из сторон книжечки текст очередного номера; в продолжение прогулки он неоднократно перечитывал этот текст и на другой стороне книжки записывал мелодию, очень часто совсем не подтекстованную. Иногда, впрочем, текст подписывался или только вначале (первая фраза — основная мысль), или в кульминации. Так, например, в музыкальном наброске ариозо Лизы из шестой картины «Пиковой дамы» подтекстовано начало его — «Так это правда, со злодеем» и кульминация — «волей неба проклята».

Для Чайковского важно было подчеркнуть слова, указывающие основной «предмет чувства» и кульминацию страстного порыва. Остальные слова, если они выражали то же состояние, настроение, не имели для него большого значения. В частности именно благодаря этому он допускает многочисленные повторения слов, отходя в этом отношении от литературного оригинала (например, ансамбль во второй картине «Мазепы» — «В руках московских палачей», ариозо Мазепы — «Мария, верь» и др.)[1]. Такой взгляд на взаимоотношение слова и музыки приводил к любопытным фактам, немыслимым с точки зрения драматургии Мусоргского. Диалог Кумы и Юрия в «Чародейке» в момент, когда Юрий уже «поддается» очарованию Кумы и их обоих объединяет одно настроение «любовного хмеля», оформляется композитором в одной мелодической мысли независимо от того, что текст носит диалогический характер. Композитор записывает эту мелодию в записной книжечке, подтекстовывая только самое начало мелодии: «А душу, что тобой живет?..» (слова Кумы). В дальнейшем же, в эскизных тетрадях и впоследствии в клавире, он делит эту одну, общую мелодическую линию на три различные подтекстованные реплики (Кума, Юрий, снова Кума).

---

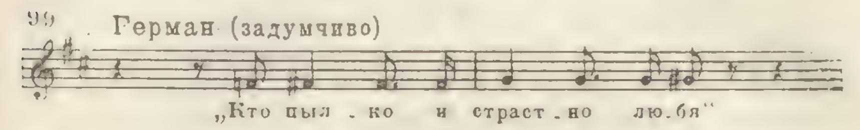
[1] В письме к К. Романову Чайковский, отвечая на нападки критики за частые повторения слов, указывал: «Есть случаи, когда такие повторения совершенно естественны и согласны с действительностью. Человек под влиянием аффекта весьма часто повторяет одно и то же восклицание, одну и ту же фразу» (см. М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 383. Письмо от 3 августа 1890 года). Речь в данном случае шла по поводу текста ариозо гувернантки в «Пиковой даме».

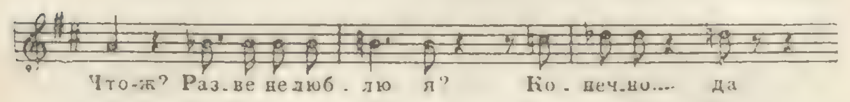


Очень часто Чайковский, несмотря на подчас очень большое различие словесного текста, передает одну мелодию от одного действующего лица к другому, если второе из них оказывается в состоянии первого (Татьяна во второй и Онегин в четвертой картинах «Онегина», Кума и Юрий в третьей картине «Чародейки», Любовь и Мария в шестой картине «Мазепы» и т. д.). В десятках случаев композитор, в зависимости от общности настроения, на разный текст давал одному действующему лицу о д н у и ту же мелодическую линию (Кума в третьей картине «Чародейки», Татьяна в третьей картине «Онегина»).

Наконец, иногда это приводит к очевидно сознательному противопоставлению словесного и музыкального (в вокальной партии) текстов. Так, например, в заключительной сцене третьей картины «Пиковой дамы» мы находим следующий эпизод. Германа преследует мысль о тайне трех карт. Глубоко в душу его запали слова припева баллады Томского о роковом исходе столкновения с Графиней — «кто пылко и страстно любя». Он повторяет эту фразу, ее словесный и музыкальный текст, стараясь в то же время еще успокоить себя: «Что ж? разве не люблю я? Конечно... да!». Но этот словесный текст, связанный с чувством любви Германа к Лизе, накладывается на п р о д о л ж е н и е мелодической линии п р и п е в а баллады — роковой образ трех карт. Очевидно, это п р о т и в о п о с т а в л е н и е словесного и

музыкального текста делается сознательно, с целью вскрыть внутреннюю раздвоенность героя, его бесплодную попытку успокоить себя и изменить движение роковых мыслей.





Чрезвычайно показательным для творческого метода Чайковского является и другой штрих из его композиторской практики. У Чайковского в большинстве случаев, и особенно в последний период, вся группа мотивов состояния, т. е. основных музыкальных образов, развития действия данной картины, была заготовлена прежде, чем он непосредственно приступал к сочинению ее.

Таким образом, независимо от конкретного словесного текста либретто, композитором в будущей картине был заранее определен ряд наиболее важных ситуаций (будь то ария, ариозо или сцена) определенного эмоционального состояния [1]. Разберем с этой точки зрения процесс заготовки музыкальных тем перед сочинением оперы «Пиковая дама»:

Картина	Наброски на либретто	Запись в книжке эскизов	Заимствованные темы
Первая картина	Хор «Наконец-то бог послал...»	Ариозо «Я имени ее не знаю...» Баллада-лейтмотив карт.	Детский марш (источник не известен).
Вторая картина	Дуэт Полины и Лизы. «Откуда эти слезы»; I ч. ариозо Гувернантки.	II ч. ариозо «О, слушай, ночь»; песня девушек. Тема любви. Ариозо «Прости, небесное созданье».	Романс Полины (заимствован из кантаты «Москва»).
Третья картина	Ария Елецкого.	Тема пасторали, финал картины.	Темы пасторали: Сальери, Гретри, Моцарт. Канты Козловского для хоров.
Четвертая картина	Антракт (не использован).	Темы вступления. Ариозо «Если когда-нибудь..»	Гретри, ария из «Ричарда»; Французская песенка «Vive Henri IV», из сборника Колэ.

[1] Такой принцип, естественно, имеет глубокое историческое обоснование в практике народного творчества — куплетной песне.

Картина	Наброски на либретто	Запись в книжке эскизов	Заимствованные темы
Пятая картина	—	—	Заупокойная молитва. Сигналы.
Шестая картина	Дуэт Лизы и Германа.	«Ах, истомилась»; «Так это правда».	
Седьмая картина			Томский (источник не известен). Хор игроков (источник не известен).

Совершенно очевидно, что логика развития каждой картины была совершенно ясна для композитора до ее непосредственного сочинения и, прежде всего, выражалась она в определении последовательности музыкальных образов. Законы музыкального мышления являлись в данном случае решающими.

* * *

Часто оперу Чайковского называют ариозной, в отличие от декламационно-диалогической оперы Мусоргского. Действительно, хотя декламационные моменты и играют большую роль для Чайковского, все же напевность — основное выразительное средство его вокальных партий.

Надо сказать, что, начиная с бесформенной декламации первых опер (Кавалли, Монтеверди), эволюция оперных форм, и в частности речитатива, характеризуется прежде всего постепенным проникновением элементов напевности, стремлением организовать мелодию. Уже введение аподжиатур в речитатив secco было первым значительным явлением в этой области. Введение Глюком и Моцартом оркестрового сопровождения и других организующих принципов речитатива accompagnato[1] сделало эту форму гораздо более ритмически организованной, а значит и более напевной[2].

В то же время по мере развития оперы намечался и другой процесс — драматизация формы арии, сольного моноло-

[1] В opera seria «сухой» речитатив был особенно скучным, так как ни у певца, ни у дирижера не было той самостоятельной возможности импровизировать, которыми до некоторой степени оправдывалось наличие этой формы в комической опере.

[2] В частности огромная прогрессивная черта в развитии речитатива Глюком заключается в отказе от «монополии» ямбической акцентировки речитатива лирической трагедии и введение разнообразных форм смысловой акцентировки.

га. Все больше и больше изменяется именно в этом направлении классическая трехчастная форма арии da Capo Скарлати и Генделя. Уже в XIX веке в творчестве Вагнера полное отрицание форм классической оперы приводит, в частности, к «упразднению» арии[1].

Чайковский, очень чутко и остро воспринимающий все эти «веяния времени», также оказался «сыном своего века» — он оказался одним из великих реформаторов оперных форм. Но, в противоположность радикальной реформе, Чайковский пошел по другому пути — на основе взаимопроникновения, взаимооплодотворения классических оперных форм он создал их предельное разнообразие, громадное количество динамических «гибридных» образований.

В операх Чайковского можно встретить не менее пяти типов речитатива, начиная от secco и кончая предельно напевными речитативно-ариозными оборотами. Едва ли не наиболее важной формой в его опере служит ариозо — новая оперная форма в опере XIX века, возникшая в результате «скрещивания» двух контрастных форм вокального изложения — напевной арии и декламационного речитатива, а потому оказавшаяся и наиболее гибкой из вокальных форм.

Количество арий сводится в опере Чайковского к минимуму; форма арии, как и драматическая функция ее, значительно изменяются, большое место начинает занимать форма «сквозной» сцены. Этот процесс крайне характерен для стремления преодолеть «условность» оперы. Ибо чем резче была грань между чисто музыкальными, закругленными формами (ария и т. д.) и формами, призванными выявить перед слушателем собственно драматическое, сценическое действие (диалог, речитатив), тем, естественно, острее выступало противоречие между пением и драматическим действием, условность оперы как драматического жанра. Чайковский, не теряя связь с формами классической оперы, старается возможно больше смягчить, стереть грани между двумя противоречивыми тенденциями, путем создания многочисленных разновидностей этих исторически сложившихся традиционных форм, но не ликвидирует их. Это дает ему возможность, во-первых, находить для данного эмоционального состояния героя, для данного драматического эпизода максимально близкую, соответствующую, естественную музыкальную форму, во-вторых, это создает

---

[1] Характерно, что во многих операх Мусоргского и Вагнера популярной формой выражения сильного, лирического монолога становится по существу своему отнюдь не драматическая форма песни.

условия для возможно более органического перехода от одной формы к другой, особенно в пределах сквозной сцены, и, наконец, это дает возможность подлинно музыкальными средствами показать динамику развития главных характеров оперы.

III

Речитатив в опере Чайковского не играет такой роли, как в опере Мусоргского, Даргомыжского или Вагнера. Короткие, диалогические реплики в либретто опер Чайковского сведены к минимуму. Но тем не менее, в «сквозных» сценах, особенно в последних операх, речитатив как составная вокальная форма имеет безусловно большое значение. Его роль растет по мере увеличения роли оркестра как самостоятельного фактора драматургии оперы. Разнообразное сочетание выразительных «ударных» вокальных реплик с музыкальными образами, развивающимися в оркестре, занимает все большее и большее место в опере. В этом отношении крайне интересны те изменения, которые были внесены в партитуру «Вакулы» при переделке этой оперы в «Черевички». На полях «рабочей» партитуры во многих сценах, особенно в напряженных драматических диалогах Вакулы и Оксаны (Оксана: «Вишь какой, да только мой отец...»; Вакула: «Голова румянится»), в диалоге Оксаны и Одарки и др., Чайковский ставит характерную ремарку: «а вот это нужно речитативом».

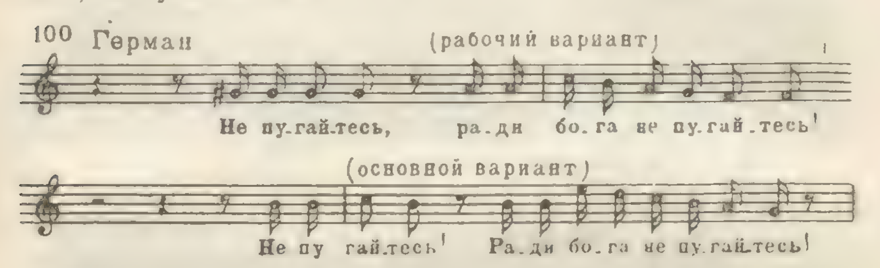
Таким образом, в 1885 году Чайковский уже ясно осознал выразительные возможности речитатива и проделал весьма показательную и содержательную работу над речитативом «Вакулы».

Еще раньше «Черевичек», в «Онегине» — опере, которая во многом явилась новым «качеством», — возникла необходимость в выразительном речитативе. Большие сквозные сцены — письма или заключительная, в которых автор поставил себе задачей вскрыть внутренний процесс переживаний героев, показать развитие состояния, не могли быть созданы только при помощи закругленных, хотя и гибких, оперных форм. Впервые здесь со всей остротой стал вопрос о создании своего стиля речитатива. И правда, хотя формы этого речитатива были несколько необычными по своей «напевности», «ариозности», — тем не менее даже такой «строгий критик», как С. Кругликов, вынужден был отметить, что Чайковский обладает также «огромными способностями к мелодическому речитативу», что раньше категорически им и другими критиками отрицалось.

Такие сцены, как сцена Германа и Графини, сцена Германа в пятой картине, сцена Марии и Любови, Кумы и Княжича, в значительной своей части изложены гениальны-

ми по своей выразительности речитативными репликами. В этих случаях Чайковский предъявлял к себе самые высокие и жесткие требования именно в смысле декламационности, соблюдения смысловой (но не стихотворной!) акцентировки, неоднократно переделывая отдельные реплики. Он отвечает отказом Корсову на его просьбу изменить мелодический рисунок реплик Мазепы в третьей картине оперы, ссылаясь «на вопросительный смысл этой фразы».

При работе над речитативом четвертой картины «Пиковой дамы» многие реплики он перерабатывает по три раза. Вот, например, два варианта реплики «Не пугайтесь! Ради бога, не пугайтесь!..».



Несмотря на то, что общее направление рисунка осталось прежним, композитор во втором варианте добивается гораздо большей остроты эффекта выкрика: повышение мелодической вершины на терцию вверх, изменение мелодических опорных звуков с точки зрения их ладовой устойчивости — метрическая опора на ладово неустойчивый звук, характерное метрическое изменение, особенно в первом субмотиве: «не пугайтесь...» и т. д. Наоборот, в реплике «Вы, да, вы знаете три карты» он сужает, ограничивает мелодический диапазон (от октавы до терции!), тем самым достигая эффекта выразительного «parlando».



---

[1] Рабочий вариант см. Черновая рукопись клавира «Пиковой дамы», картина IV, стр. 8. Архив П. И. Чайковского в Доме-музее его имени в Клину.

[2] Рабочий вариант см. Черновая рукопись клавира «Пиковой дамы», картина IV, стр. 9. Архив П. И. Чайковского в Доме-музее его имени в Клину.

В этом же направлении были внесены изменения и в реплику «Полноте ребячиться!» [1]

В операх последнего десятилетия (начиная с 1883 года) драматургическое значение отдельной реплики еще более увеличивается. Характерно, что в этот период, наряду с предварительным осознанием ведущих мотивов ситуаций для создаваемой картины, Чайковский остро чувствует и отдельные реплики в драматических кульминациях. Им ясно осознается и мелодический рисунок (интонация), и тональность, и ритм. Так, например, в предварительных эскизах последней картины «Мазепы» мы находим среди набросков тем основных номеров две реплики Марии: «ушел старик» и «но где ж ты был?».



Первая реплика раскрывает важнейший психологический момент последнего свидания Марии и Мазепы. Мелодический рисунок здесь чрезвычайно выразителен и лаконичен. Первая, сильная доля в вокальной партии отсутствует. Ее «компенсирует» «пустая» (без терции) тоническая квинта двух фаготов. Вокальная реплика состоит всего из четырех звуков. В ней все устремлено к последнему основному звуку — ниспадающий характер мелодической линии, наиболее длительная ритмическая остановка именно на последнем звуке. Не менее характерно последовательное ритмическое обострение двух следующих интонаций. Вторая пара (шестнадцатая и четверть) благодаря более резкому противопоставлению острее подчеркивает безвольность падения к основному тоническому звуку. Весьма показателен пропуск второй ступени, нарушающий плавность движения и также подчеркивающий надломленность в эмоциональном характере реплики. Наконец, — нарочитая статичность гармонизации (только тоническое трезвучие, в басу «пустая» квинта). Все это показывает, как еще в начале работы Чайковский умел

[1] К эффекту parlando Чайковский прибегал в наиболее драматических моментах.

гениально использовать все музыкально-выразительные средства для создания в однотактовой реплике глубокого и острого ощущения настроения. И не случайно, что даже эта предельно краткая реплика так напоминает целый комплекс интонаций другого образа — Дездемоны Верди, в частности, ее песню об ивушке. Общность трагического характера ситуаций в финалах «Мазепы» и «Отелло» несомненна.

В набросках Чайковского на либретто «Чародейки» Шпажинского мы находим музыкальный эскиз столь же короткий, но и столь же значительный в драматургическом отношении: реплика Княгини в последнем действии «испей, голубка»[1] (см. пример 102 на предыдущей стр.).

После большого монолога, выдержанного в мрачном и зловещем тоне, Княгиня обращается к Куме и предлагает ей выпить воды с ядом. Нежные интонации этой реплики резко противостоят взволнованному, порывистому характеру предыдущей фразы партии Княгини.

IV

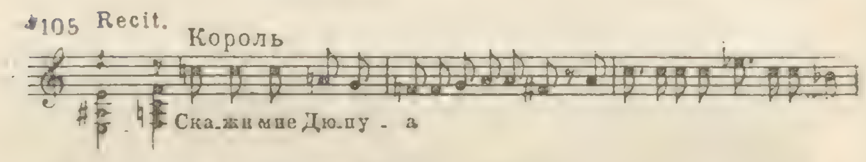
Остановимся более подробно на каждом из пяти основных видов речитатива Чайковского.

Наиболее примитивным видом является речитатив, очень близкий к классическим формам «сухого» «облигатного» речитативов. Его отличительные признаки: элементарное соблюдение принципа просодии, средний (речевой) диапазон звуков как в мелодическом, так и ритмическом отношении, преобладание диатонической скалы звуков, в частности «псалмодирование» на основных тонах тонического трезвучия; стремление охватить возможно большее количество звуков одной гармонией. И, наконец, наиболее существенный: метрическая и темповая свобода декламации. Все эти признаки свидетельствуют о желании максимально приблизить речитатив к обычной речи. Но при этом очень важная сторона обычной речи — разнообразие звуковой интонации, речевой гаммы — не играет большой роли; в этом виде речитатива преобладает скороговорка, цезурно регулируемая речевой, смысловой акцентировкой, иногда с мелодическими «скачками» (обычно на важных в смысловом отношении словах).

[1] И в этих и в других набросках речитативных реплик Чайковский намечает, обычно, не только мелодический рисунок (как это делает, например, Мусоргский), но и гармонию, тональность, инструментовку. Такое острое комплексное ощущение однотактовых реплик говорит опять-таки о том, что для Чайковского не имела самодовлеющего значения мелодическая интонация, важно было «поймать» даже в такой короткий момент «комплексный» музыкальный образ, способный передать данное состояние человека.

Иногда встречаются интонации, схемы мелодических оборотов, идущие от классического речитатива XVIII века, Глюка, Моцарта. Вот примеры такого речитатива:





Не трудно заметить большую общность этих оборотов с типовыми интонациями речитатива классической оперы.

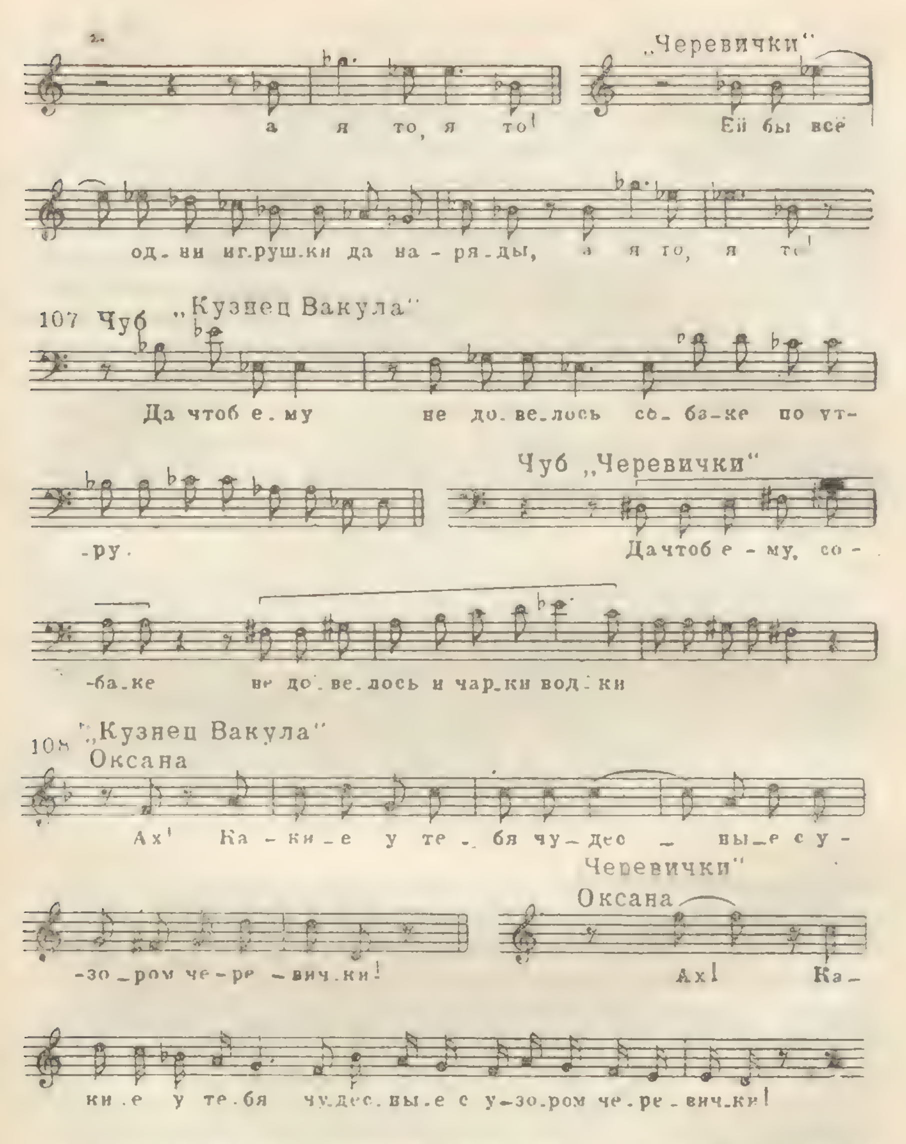
Чайковский использует этот тип речитатива для реплик второстепенных персонажей или для предельных прозаизмов, в которых важно донести до слушателя содержание слова или, как говорил сам автор, «разъяснить действие». Кроме того, такой «сухой» вид речитатива имеет большое значение как контраст для повышения эффективности восприятия главных, мелодических номеров оперы.

Значительно более важное место в опере занимает мелодически организованный речитатив или, как его называет сам автор, «Recitativo ad libitum».

В этом типе речитатива остается та же цель — донести до слушателя прежде всего смысл, содержание слова; поэтому метрически, гармонически и темпово он остается свободным, но, в отличие от первого вида, обогащается новым важным качеством — интонационной, а значит и мелодической организованностью. Для того, чтобы понять основной принцип этой мелодической организации, обратимся к примерам.

Я уже упоминал выше о большом значении в этом отношении работы над переделкой «Вакулы» в «Черевички». Рассмотрим несколько речитативных реплик, получивших в «Черевичках» совершенно новый мелодический рисунок:

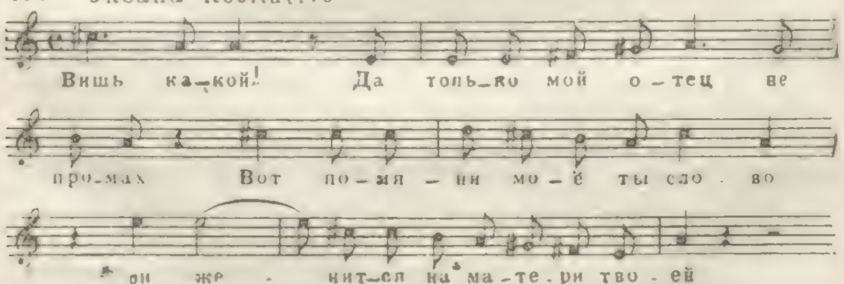




Из примеров достаточно ясно виден основной принцип переработки — организация, упорядочение, обобщение речитативной тесситуры в интонационной мелодической и ритмической схеме. Мы не найдем здесь детального следования речевой интонации слова, которая так богато представлена в речитативе Мусоргского. Наоборот, принципом речитатива Чайковского является обобщение[1]. Если ре-

[1] Как я уже указывал, к этому принципу приходит и Мусоргский в «Хованщине».

читатив Мусоргского воздействует на слушателя *суммой* отдельных, коротких интонаций, то Чайковский старается объединить *одной* интонационной схемой, одним логическим направлением рисунка возможно *большее* число слов. Поэтому интонация «мелодически-организованного» речитатива Чайковского гораздо более обобщена, многозначна. Хотя и ее истоки находятся в звуковой сфере человеческой речи (повышение, понижение, парение), но, в противоположность Мусоргскому, Даргомыжскому (и некоторым другим видам речитатива самого Чайковского), «обобщенная» интонация не знает многообразия интервалики речи (острых, «угловатых» оборотов, внезапной смены их, широкого регистрового диапазона и т. д.). В этом отношении она гораздо более мелодически организована [1]. Показательно, что даже если и встречается «острый» интервал (например, увеличенная кварта в речитативе Германа «может быть, она сопряжена с грехом...»), то он служит основным контуром нескольких реплик, а не является случайной, отдельной интонацией. На этом принципе одной обобщенной интонации и строит композитор разнообразные контуры реплик этого типа речитатива. Причем мелодической кульминации контура обычно соответствует наиболее важное в смысловом отношении слово — слово, как бы выделенное *курсивом*. С этой же целью иногда Чайковский объединяет одной тектонической схемой несколько речитативных реплик одной ситуации, одного смысла. Так, например, в той же опере «Черевички» мы встречаем такое построение речитативной реплики с вершиной на самом важном слове: «он *женится* на матери твоей».



Первостепенное значение именно мелодической интонационной стороны в таком типе речитатива вскрывается на целом ряде примеров. Часть из них я уже приводил выше (реплики Германа из четвертой картины «Пиковой дамы»). В процессе работы над этими репликами Чайковский изме-

[1] Хотя это еще и не мелодический речитатив, ибо реплики *отдельны*.

нял положение реплики и в «горизонтальном» (метрически) и в вертикальном (изменение общего уровня — регистра) направлении, но «внутренний», интонационный рисунок почти никогда не изменялся.

Довольно часто, особенно в последних операх, для того, чтобы подчеркнуть важное в смысловом отношении «ударное» слово, композитор прерывает метрически организованное движение и вводит одну фразу как речитатив «ad libitum», подчеркивая наиболее значимое слово мелодически и ритмически. Вот один из примеров.



Та же причина — стремление направить внимание слушателя к слову, речевой интонации обусловила и другую характерную черту этого типа речитатива — отсутствие сопровождения [1]. Так, например, автор освободил от тяжелого оркестрового сопровождения большинство речитативных реплик «Черевичек».

Два указанных вида речитатива по существу исчерпывают все формы речитатива, как его понимала классическая опера, да и сам Чайковский [2]. Основным признаком этих форм речитатива было отсутствие точного метра и темпа движения.

Наличие точного метра и темпа характеризует третий вид речитатива — речитатив «in tempo» или, как иногда его называет Чайковский, «речитатив в такт». Это обычно очень короткие речитативные реплики, излагаемые в том же темпе и метре, в которых автор передает данное эмоциональное состояние образа.

И метр и темп играют огромную роль в создании конкретной эмоциональной ситуации. Достаточно сказать, что в течение небольшой сцены Марии и Мазепы темп движения меняется более двадцати раз, а в заключительной сцене четвертой картины «Пиковой дамы» имеется пять различных метрических размеров! В черновых рукописях темп или мет-

---

[1] Это имело также и другую причину: создать необходимую разрядку после «густой», насыщенной музыкальной ткани.

[2] Ибо во всех других случаях Чайковский в тексте не применяет обозначения «recit.».

рический размер отдельных сцен в процессе работы изменялись самим композитором по три-четыре раза (например, в «Иоланте»), подчас метрический размер или темп движения меняются даже для однотактной фразы (сцена Марии и Мазепы и др.).

Именно поэтому во всех эпизодах сложившегося эмоционального состояния Чайковский не мыслил движения вне определенного темпа и вне четкого, но разнообразного, метрического размера. Этим обусловливалась и характерная черта творческого процесса Чайковского при сочинении речитатива: очень часто литературный текст речитатива композитором в черновых тетрадях не подписывается. Иногда он обозначается отдельными словами, а то и слогами (черновые тетради «Кузнеца Вакулы», «Иоланты»). Композитор отмечает лишь отдельные метрические границы, соответствие речевой и музыкальной линии в отдельных, наиболее важных точках. Причем, в противоположность предыдущим видам, в речитативе «in tempo» композитор не задается целью дать мелодически выразительный рисунок. Гораздо большее значение для него имеет метро-ритмическая сторона. Путем искусного распределения отдельных слов на сильные и слабые доли Чайковский достигает исключительного эффекта, например, нервной настороженности в таких репликах, как

Там... там...ша-ги... вот от-во-ря-ют дверь...

Он нарочито использует ударные слова только на сильных частях такта:

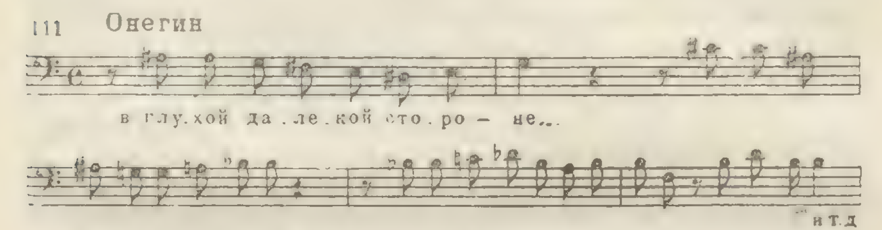
Что э - то? бред? и- ли нас - меш-ка?

Еще большие возможности получает композитор, используя одновременно в этом типе речитатива средства мелодики, метрику и ритм. Гениальные реплики Германа («Зачем они преследуют меня?», «Проклятье!.. Эта мысль меня с ума сведет!» и др.) построены именно на эффективном сочетании всех трех факторов[1]. Так, например, ударное слово «преследуют» приходится на мелодическую кульминацию, сильную долю; звук (*a*·) вчетверо продолжительнее окружающих его «псалмодирующих» звуков. Такое острое, резкое противопоставление выразительных средств в однотактной фразе создает очень сильное впечатление.

[1] См. пример № 73 на стр. 133.

Большей частью такой тип речитатива имеет место в двух случаях: диалога и возбужденного монолога; реплики этого типа речитатива бывают обычно короткими, а темп достаточно подвижным[1]; поэтому вокальная партия отличается, главным образом, не характерным направлением мелодической линии, не теми или иными отдельными, острыми интонациями, а «общей формой движения», общим характером, «рельефом» мелодической линии, «фоническим эффектом». Например, это может быть сочетание «псалмодирования» и скачков или принцип хроматических восходящих кульминаций. В зависимости от того, на какую именно долю (сильную или слабую) и какой именно (ладово устойчивый или неустойчивый) звук приходятся эти кульминации, они могут обостряться или, наоборот, притупляться.

111 Онегин



Таким образом, вокальная линия этого типа речитатива не имеет самостоятельного мелодического интонационного значения; она воздействует лишь о б щ и м характером движения.

Именно поэтому важнейшую смысловую роль в таком виде речитатива играет сопровождение — оркестр. В большинстве случаев линия сопровождения развивается одновременно с вокальной линией и имеет обобщающее значение: основной мелодический образ находится именно в оркестровой партии[2]. Благодаря этому мы снова встречаемся со стремлением к о б о б щ е н и ю — короткие реплики диалога или возбужденного монолога обобщаются как бы в своей «равнодействующей» — мелодическом образе оркестра. Таковы сцены ссоры Ленского и Онегина, разговора Ольги и Ленского, сцена первой встречи Графини и Германа, сцена с розами Водемона и Иоланты и т. д. Во всех этих случаях в музыкальном, обобщенном образе сопровождения автор передает о б щ е е настроение диалога, не диференцируя характеристики отдельных личностей, характеров, как это, на-

[1] Следовательно, отдельные детали мелодической линии пропали бы. Слушатель улавливает лишь о б щ и й характер.

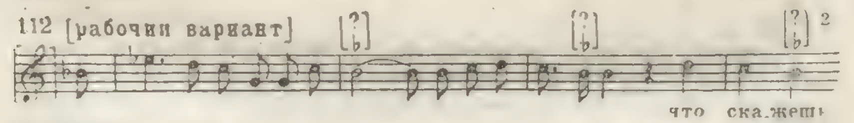
[2] Таким образом, обычное распределение мелодической и сопровождающей функции в опере получило как раз обратную форму. И нередко рисунок отдельных речитативных реплик обусловливается интонациями излагающегося в оркестре о с н о в н о г о мотива, его модуляционным планом.

пример, гениально делает Мусоргский (диалог Бориса и Шуйского, Голицына и пастора и т. д.).

Обобщающий мотив в оркестре может быть по меньшей мере трех видов: 1) лейтмотив (постоянная характеристика) — например, сцена встречи Германа и Графини; 2) мотив состояния («местная» характеристика) — например, мотив надежды в сцене разговора Рене и Эби-Хакия в «Иоланте»; 3) жанровый мотив фона — например, мотив вальса в сцене встречи Татьяны и Онегина в шестой картине «Евгения Онегина».

Во всех случаях обобщение речитативного диалога или монолога заключается не только в появлении характерного образа в оркестре, но и в разнообразном его развитии. Это может быть динамизация[1] в случаях возбужденного монолога или постепенное «погружение» мотива путем эффекта сгущения тональной сферы в моменты лирического раздумья (например, ария Лизы во второй картине «Пиковой дамы»).

В этом отношении показательна такая деталь творческого процесса. В третьем акте «Чародейки» мы находим эпизод, который отличается особой драматичностью. После того как Юрий уже начинает поддаваться чарам Кумы, она решает проверить его и задает вопрос: «А если в сердце не войдут слова мои?» В первом наброске сцены эти и последующие слова были оформлены в выразительных фразах мелодического речитатива.



В дальнейшем автор отказывается от них и заменяет их речитативом третьего типа, т. е. «общих форм движения». Но в то же время оркестровому сопровождению теперь поручен **с а м о с т о я т е л ь н ы й** мелодический образ, развитие которого с исключительной силой передает «движение» состояния Кумы в этот момент[3].



[1] Чаще всего в конструкции амфибрахического цикла.

[2] Набросок сделан на полях рукописного либретто И. В. Шпажинского, III акт. См. Архив П. И. Чайковского в Доме-музее в Клину.

[3] Развитие построено на принципе хорошо знакомого по предыдущему изложению амфибрахического цикла.

Примерами употребления такого типа речитатива в эпизодах возбужденного монолога могут служить: речитатив Онегина перед ариозо в шестой картине оперы, речитатив Германа «Радуйся, приятель...», заключительный эпизод в сцене Водемона и Роберта и др.[1]. Очень важно подчеркнуть, что в таких случаях (сольный возбужденный монолог) возможны по крайней мере два основных принципа оформления речитатива: один из них — типа приведенного эпизода из «Чародейки» («общие формы движения» в голосе и восходящий, развивающийся мотив в оркестре); другой — в котором большее значение имеет вокальная партия (хотя сопровождение также играет заметную роль). Очень часто вокальная линия даже на коротком отрезке строится по принципу амфибрахического цикла. Так, например, построен небольшой речитатив Роберта перед его ариозо в «Иоланте». Вершины последовательно восходят, перед главной кульминацией обычная секвенция нарушается скачком, и кульминация становится источником мелодического нисходящего движения — постъикта. В то же время сопровождение, хотя и не имеет яркого мелодического образа, подчеркивает метрическую размеренность движения, делая тем самым эффективнее, рельефнее ощущение амфибрахического цикла вокальной линии. Таких примеров можно привести очень много. Я ограничусь еще одним, наиболее ярким примером: сцена воспоминания Германа в казарме. Здесь также максимально использован метроритмический фактор. Вокальная линия — parlando — построена на объединении двух наиболее ярких приемов этого вида речитатива: 1) чередования псалмодичности и резких скачков и 2) последовательно восходящих вершин. Это объединение происходит в двух фазах: одна из них заканчивается в кульминации репликой Германа: «Страшно, но силы нет назад вернуться!..»; вторая, как обычно, более короткая, но более интенсивная, заканчивается репликой: «Прочь, страшное виденье! Прочь!».

В метро-ритмическом отношении композитором проделана замечательная работа в стремлении сделать вокальную линию максимально разномерной. Это достигается, во-первых, самым разнообразным взаимодействием мелодической и метрической стороны путем совпадения и несовпадения интенсивных в мелодическом (скачок) и в метрическом (сильная часть такта) соотношении звуков; во-вторых, разнообразной группировкой внутри основной доли такта — четверть делится на четыре шестнадцатых, триоль, две шестнадцатых с паузами и т. д. Все это создает предельную разномерность вокальной линии, основанную на принципах возбужденной речи. Но основной эффект этой сцены

[1] Обычно мелодическая линия этого речитатива гораздо более хроматизирована.

достигается путем наложения разномерной вокальной речи на равномерный фон сопровождения. Таким фоном служит хор заупокойной молитвы, с его торжественным, равномерным движением. Именно в сочетании этих двух контрастных движений и заключен тот потрясающий эффект, который производит эта сцена в опере. И не случайно, что другой великий драматург — Мусоргский в примерно аналогичной по драматизму ситуации применил тот же эффект наложения двух контрастных движений — возбужденной, разномерной линии речитатива Бориса и равномерного движения — боя курантов.

Не всегда, конечно, в этом виде речитатива мы встречаем только такое сочетание вокальной линии и сопровождения, хотя оно встречается в большинстве случаев. Иногда «речитатив в такт» обусловливается необходимостью создать напряженный фон сцены. Так, например, сцена Лизы и Елецкого в третьей картине «Пиковой дамы» должна была быть изложена речитативом «in tempo», ибо крайне важно было в сопровождении создать общую «атмосферу» беспокойства Лизы (фигурка [нотный пример] у кларнета solo).

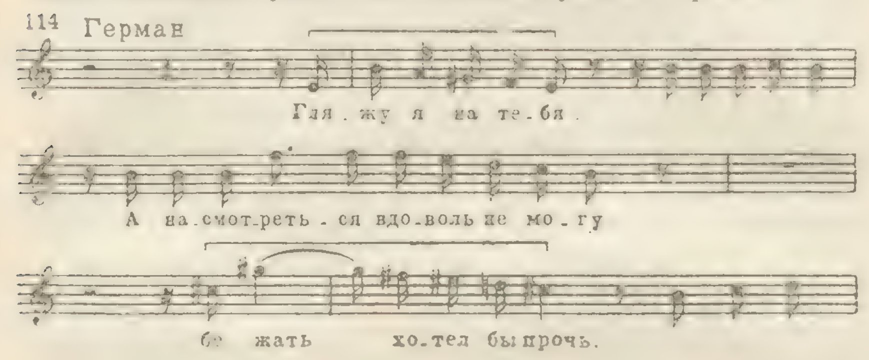
Нередко этот вид речитатива используется и без значительного сопровождения оркестра, но обычно с краткими интерлюдиями, т. е. по принципу recitativo accompagnato.

Еще более ярко воздействует этот метод в четвертом виде речитатива, организованном и метрически и мелодически. В этом случае, т. е. когда вновь (на более высоком уровне) речитативные реплики «обретают» самостоятельный мелодический, интонационно-выразительный контур, композитор снова стремится к разделению речитатива и сопровождения. Ибо одновременное сочетание мелодических смысловых образов в вокальной партии и оркестре композитор категорически отвергает. Поэтому в таком виде речитатива главный воздействующий эффект заключается не в одновременном сочетании вокальной партии (речитатива) и оркестрового сопровождения, а в их чередовании — последовательном развитии.

Принцип мелодического контура в речитативных репликах мы встречали уже во втором виде речитатива. Он появился в результате настойчивого стремления к созданию целостных, единых сцен, эпизодов, объединенных одним, ведущим настроением. Это достигается прежде всего единством музыкально-выразительных средств — определяющим значением на данном отрезке мотива состояния. В целом ряде приведенных мною случаев мотив являлся либо темой сольного номера, либо начало его служило мелодическим обра-

зом, развивающимся в оркестре, или же он определял контур речитативных реплик. Такой метод имел своей целью прежде всего обобщение, объединение речитативных реплик одного эмоционального состояния[1].

Так, например, в четвертой картине «Пиковой дамы», в момент, когда Герман делает последнюю попытку вырваться из рокового круга притягательной силы карт, контуром служит интонация крика. Вот несколько реплик Германа.



В заключительной сцене той же картины — эпизоде мольбы обобщающим мелодическим контуром является интонация жалобы — нисходящая секунда-задержание. В отдельных репликах достаточно ясно видно, как разнообразно изменяется различный «контекст», мелодическое окружение, в котором появляется эта интонация, но «з е р н о» присутствует всюду (см. пример 115). Немного позднее, при изменении состояния Германа («Может быть она сопряжена с грехом...»), контуром служит острая интонация уменьшенной квинты[2].



[1] Огромное значение принципа обобщения текста в мотиве состояния также и в том, что благодаря этому становится естественным переход от вокальной партии к оркестровому развитию.

[2] Как правило, смена контура ведет за собой и смену тональности.

Прообраз такого типа речитатива, получившего наибольшее применение в последних операх, мы встретим в сцене, где Тибо обвиняет Иоанну («Орлеанская дева»). Контур — интонация вопроса — пронизывает здесь все речитативные реплики.



По мере развития контур сдвигается в более высокий регистр, изменяется его конкретная «звуковая одежда», но интонационный «скелет» реплик остается неизменным (см. стр. 365 клавира). Такие же примеры мы встретим в «Мазепе» (сцена в тюрьме, речитатив Кочубея, речитатив Любови), в «Чародейке» (сцена второго акта: речитатив Княгини «по торгам, по дворам») и т. д.

Не всегда контур полностью повторяется в репликах. Иногда, если контур достаточно велик, отчленяется часть его и образуется как бы новый, более мелкий контур. Можно найти и иные методы объединения речитативных реплик. В третьем акте «Чародейки» их объединяет ритмически одинаковая концовка реплик (♩ ♬ ♪..). В речитативе Ненилы в «Черевичках» — характерные терцовые ходы и плагальные обороты и т. д. Большая работа по созданию такого вида речитатива была проделана композитором при переделке «Вакулы» в «Черевички».

Наконец, также вследствие возросшего значения мелодико-интонационного фактора, реплики такого речитатива часто объединяются общей тектонической схемой с вершиной на важном слове (то, что мы встречали и во втором виде речитатива). Эти примеры мы найдем в «Черевичках», «Чародейке» и, особенно, «Евгении Онегине» (сцена письма и заключительная сцена). По сравнению со вторым видом речитатива, теперь в тектонической конструкции важнейшую роль играет тональный план речитативного «куска». Так, например, в эпизоде заключительной сцены — «Онегин, помните тот час...» благодаря цементирующей роли тонального плана T—S—T наряду с декламационностью речи (речитатив) сохранено единство, целостность.

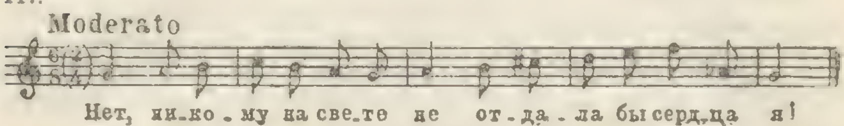
Для четвертого вида речитатива (метрически и мелодически организованного) наиболее характерной формой является небольшое число концентрированных, «ударных» реплик, играющих большую роль в развитии сквозного действия, или, как говорил сам Чайковский, в «разъяснении действия». Именно поэтому так заботится композитор об их интонационной обобщенности, а следовательно и большей выразительности. Обычно «ударные» реплики этого вида речитатива чередуются с оркестровыми интерлюдиями. Это либо драматический «д и а л о г» речитативных и оркестровых реплик (гениальным образцом такого приема является возбужденная речь Германа и «молчание» старухи в четвертой картине «Пиковой дамы», или сцена № 13 в третьей картине той же оперы, о которой я уже говорил раньше), либо эмоциональное «з а к р е п л е н и е» реплики. Примером такого приема могут служить реплики Тибо в «Орлеанской деве» или монолог рассерженного Мамырова во втором акте «Чародейки» (см. пример 116а на предыдущей странице).

В процессе рассмотрения отдельных видов речитатива я отмечал все более значительный уровень о р г а н и з а ц и и «свободного произношения» — следовательно, все более возрастающую степень его напевности.

Пятый вид речитатива представляет в этом отношении наиболее яркую и вместе с тем переходную форму к ариозо. Это как бы цепь небольших миниатюрных ариозо. Правда, они лишены еще настоящей целостности формы, достаточно последовательного, органического и законченного развития из одного мелодического ядра. Основная эмоциональная интонация, которая присутствовала в виде контура в предыдущем виде речитатива, теперь еще больше «растворена» в напевности: законы мелодического развития уже совершенно отчетливо доминируют над принципом декламации, хотя она еще и играет большую роль. Именно поэтому композитор использует такой вид не для коротких реплик, а для целых фраз. Если в предыдущем виде речитатива обобще-

ние шло по линии объединения отдельных реплик в одну мелодическую конструкцию при большом значении принципов масштабного[1] и модуляционного развития, то в этом виде речитатива действует принцип «внутреннего» развития одной интонации, одного мотива. Рассмотрим хотя бы один пример: эпизод из сцены письма Татьяны.

117.



В примере мы видим четкое масштабное деление, причем первая пятитактная фраза делится ясно на двух- и трехтактную. Трехтакт образовался в результате логического мелодического развития первого, главного двухтактного мотива (более высокая, напряженная кульминация обусловила и более длительную остановку). Таким образом, во втором трехтакте на основе развития одного «зерна» появился более широкий диапазон мелодии, более развитая гармоническая основа (отклонение во вторую ступень). После повторения этой фразы начинается новая («Вся жизнь моя была залогом»). Не трудно убедиться, что новый мотив является также производным от первой фразы мелодического речитатива.

118.



Срединный пентахорд тождественен с пентахордом трехтакта первой фразы — изменилось лишь его относительное положение во фразе: ранее линия начального и конечного звука фразы проходила на секунду ниже первого звука пентахорда — теперь она проходит на терцию выше его верхнего звука. Таким образом, расположение пентахорда как бы зеркально отражено в верхнем «горизонте» (ср. примеры 117 и 118).

При повторении же эта вторая фраза повышается на полутон (вместо a-moll—b-moll), обогащаясь противосложением. Этот пример достаточно ясно показывает, что, хотя композитор вследствие речитативного характера текста (частая смена мыслей и чувств) и должен был ограничиваться мело-

[1] Например, в приведенном выше примере «Онегин, помните...» — схема 2 + 2 + 2 + 4.

дическими построениями «короткого дыхания», — все же он старался создать логическую мелодическую связь между ними.

В этом виде речитатива мотив может быть понимаем как элементарная ячейка формы, как логически закругленное (путем масштабного, модуляционного и мелодического развития) образование, в то время, как в предыдущих видах можно говорить лишь об единой *схеме*, *контуре*, которые могут по-разному «заполняться».

В результате развития целостного мелодического напевного образования, как это видно из предыдущего примера, композитор переходит к более пространным частям формы — фразам, предложениям, а иногда и к периодам: речитативные фразы становятся небольшими ариозо.

Наконец, можно сделать и еще один важный вывод: такой тип речитатива применяется только в эпизодах небольшой интенсивности действия. В то же время предыдущие виды речитатива с более гибко и быстро сменяющимися репликами, с чередованием реплик речитатива и оркестра служили формой выражения динамических эпизодов, — этот вид, с точно фиксированным мотивом, с элементами саморазвития, требует менее стремительного течения действия, замедленной смены состояний, но зато более углубленного развития в пределах одного состояния. Поэтому логически следующей стадией этого вида речитатива является *новая форма*; она характерна для еще более замедленного развития действия — для кратковременной остановки его, для более полного раскрытия состояния. Это — ариозо и ария.

Итак, основной вывод может быть следующий: речитатив Чайковского отличается большим разнообразием. От стандартных интонаций речитатива secco до напевности речитативно-ариозных оборотов необычайно тонко и гибко меняется форма оперного речитатива. Но всюду композитор ищет возможных средств обобщения, создания выразительного, обобщенного музыкального образа, ибо только в последовательной смене музыкальных образов выявляется сквозное развитие действия оперы.

От первого к пятому виду речитатива постепенно растет значение напевности, все определенней кристаллизуется музыкальный образ (отдельная характерная интонация — мелодическая схема, контур-мотив; мелодическая организация, метрическая организация, мелодико-метрическая организация и т. д.).

В первых типах речитатива, когда вокальная линия, благодаря декламационности, не может быть организована в яркий обобщенный музыкальный образ, последний переносится Чайковским в оркестр. Последняя, высшая форма речитатива есть переходная форма к ариозо.

Чем замедленнее сценическое действие, чем большее

значение приобретает выявление эмоционального состояния, чем больше остановки в действии, тем обобщеннее, концентрированнее, оформленнее музыкальный образ, тем больше законы мелодического развития доминируют над законами декламационности, над принципами словесной организации, тем яснее музыкальная форма.

Стремление отойти от случайных интонаций в речитативе, тенденция к возможно большей его организации, обобщению, объединению речитативных реплик одного эмоционального состояния в одной мелодической схеме, в общем направлении мелодического рисунка или в одном метрическом размере, характере движения — такова главная задача, которую ставил себе Чайковский при работе над речитативом.

Речитатив Чайковского не знает такого богатства ритма, таких отдельных гениальных находок в передаче интонаций бытового речевого языка, которые мы находим у Мусоргского. Но Чайковский и здесь остается верным своему основному творческому принципу — мышлению обобщениями; руководствуясь им, он и создает свой речитатив.

V

Мы видели, как постепенно в разных типах речитатива накапливались «количественные» признаки будущего ариозо. Последний вид речитатива находился уже на границе перехода в иное качество. Совершенно аналогичный же процесс можно установить и при рассмотрении различных видов ариозо. Как я уже отмечал выше, ариозо было излюбленной формой Чайковского благодаря его гибкости, подвижности. Именно в максимальном расширении этих качеств ариозо Чайковскому принадлежит огромная заслуга. До него ариозо было просто маленькой арией, отличаясь от последней только «количественно», но не «качественно». В опере Чайковского ариозо резко отличается от арии. Оно становится в подавляющем большинстве случаев органической частью «сквозной» динамической сцены, необычайно тесно связанной с речитативом и логически в него переходящей. Но, подобно конструкции речитатива, и система ариозных форм очень разнообразна. В операх Чайковского мы найдем огромное количество самых многообразных форм ариозо. И это дает автору возможность выбирать для различных оттенков эмоционального состояния героя различные, наиболее соответствующие формы ариозо. Так же как в многообразии речитативной формы ее специфическим «качеством» было музыкальное оформление драматического д е й с т в и я, д и н а м и ч е с к и х эпизодов,— определяющим «качеством» разнообразных форм ариозо является в р е м е н н а я остановка

действия, необходимая для выявления эмоционального состояния героя. В зависимости от характера действующего лица, от степени его эмоционального возбуждения, от вида самой эмоции форма ариозо изменяется от небольшого, лаконичного периода до развернутой динамической[1] трехчастной формы, стоящей на грани перехода опять-таки в новое «качество» — арию.

Перейдем непосредственно к разбору основных форм ариозо.

Одной из наиболее простых, но и наиболее излюбленных Чайковским форм ариозо является ариозо в форме расширенного периода. Обычно такой период состоит из двух предложений. Первое предложение — четырех-, шести-, восьмитакт — заканчивается половинным кадансом. Второе предложение, в подавляющем большинстве случаев, начинается аналогично первому (как второй куплет), но в дальнейшем, начиная со второго мотива, точное повторение прекращается, и основная мысль ариозо развивается, нарушая «квадратность» построения. Развитие обычно осуществляется через отчленение мотива, сжатие его на восходящем секвенцеобразном движении к кульминации. Затем следует либо суммирование, либо «растворение» в «общих формах движения» — постепенный переход в речитативные реплики. Таким образом, второе предложение за счет развития обычно значительно увеличивается (от шести до двенадцати и больше тактов), расширяя тем самым величину всего периода.

Такое построение представляет наиболее органическую часть «сквозной» сцены, непосредственно следующую за речитативом и логически вливающуюся в него. Очень часто оно не заканчивается каденцией, а «растворяется» в речитативе. Так как чаще всего содержанием такого типа ариозо является выявление эмоционального возбуждения, кратковременного «взрыва» чувств, — то второе расширенное предложение проходит в более высоком регистре, в более напряженной тесситуре[2]. Совершенно естественно, что во втором предложении усложняется и гармоническая основа — обычно это цепь модулирующих секвенций, приводящих в кульминации либо непосредственно к тоническому квартсекстаккорду, либо через трезвучие третьей ступени к каденции на тонике; довольно часто после доминанты следует модуляция для непосредственного перехода в речитативные реплики. Примерами такой формы ариозо служат ариозо Германа в четвертой картине «Пиковой дамы» («Если когда-

---

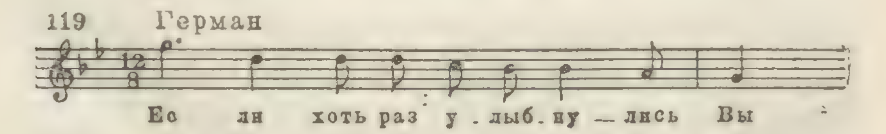
[1] Термин проф. Цуккермана.

[2] Но не всегда так. Иногда второе предложение может быть экстенсивно по своему развитию — например, ариозо Татьяны: «Онегин, я тогда моложе...» (заключительная сцена «Евгения Онегина»).

нибудь...»), ариозо Онегина в шестой картине «Евгения Онегина» («Увы, сомненья нет...»), ариозо Иоанны («Царь высших сил»), ариозо Лионеля («Мне жаль тебя невыразимо»), ариозо Татьяны из заключительной сцены «Онегина» («Онегин, я тогда моложе...») и др.

Разберем вкратце одно из них — ариозо Германа из четвертой картины. Первое предложение (четырехтакт) построено на двукратном повторении одного двухтактного мотива, производного от темы баллады Томского в первой картине. Характерным признаком является беспокойная фигурка аккомпанемента. Но в этом, первом предложении она еще довольно пассивна благодаря «статичной» гармонизации (тонический органный пункт), динамическому оттенку — *pp*. Это создает впечатление сдержанности, относительного покоя при больших потенциальных возможностях будущего «взрыва». И действительно, в дальнейшем все идет к этому эмоциональному «взрыву». Второе предложение вначале представляет не совсем полное повторение четырехтакта первого предложения: то же двукратное проведение двухтактного мотива, мелодически представляющего почти точное «зеркальное» его отражение, с той же беспокойной фигуркой в аккомпанементе. Но появились и более крупные изменения: вместо органного пункта на основном тоническом звуке движение басового голоса представляет гаммообразную нисходящую линию, которая во втором своем проведении приводит к отклонению в субдоминанту; кроме этого, благодаря «зеркальности» отражения (при почти точном повторении ритмического рисунка) направление мелодической линии несколько изменилось — теперь первый же ее звук представляет мелодическую кульминацию, являясь как бы вершиной-источником для последующего.

119 Герман



Все это создает ощущение гораздо большей порывистости, возбуждения, вокальная партия приобретает характер «причитания». Появляются изменения, ведущие к тектоническому расширению предложения: модуляционное отклонение в субдоминанту, отчленение и развитие одной мелодической выразительной интонации — нисходящей секунды. Ритмической основой интонации является амфибрахическая ячейка [1].

---

[1] Или, по терминологии проф. Цуккермана, «метрический цикл».

120



В процессе дальнейшего развития она излагается в самых разнообразных вариантах: путем обострения предъемом к постъикту (см. пример № 120-*c*), путем «опевания» [1] икта (см. пример № 120-*d*), путем отсечения предъикта и, таким образом, превращения ее уже в хореическую интонацию с предъемом к постъикту (см. пример 120-*a*), путем асимметричного «опевания» икта (см. пример 120-*b*) и т. д. Характерно, что, как и в других аналогичных случаях, словесный текст второго, расширенного предложения становится, благодаря возбужденности состояния, также «разорванным», импульсивным, с преобладанием отдельных «ударных» слов («чувством супруги, любовницы, матери...», «скажите, откройте» и т. д.), и потому естественно, что определяющая роль синтаксиса словесной речи здесь значительно возрастает. Несомненно также, что разнообразные варианты изложения основного мелодического образа-интонации отчасти диктовались и размером текстовых реплик. Так, например, фраза «всем, что свято вам в жизни...» (смысловой итог предыдущего перечисления) вызывает суммирование и в масштабном развитии — последовательное соединение двух интонаций нисходящей секунды и в хореическом и в амфибрахическом ее изложении [2] (и в том и в другом случае с предъемом к постъикту и икту — см. пример 120-*e*).

Но при всем разнообразии «обыгрывания» этого одного, основного мелодического образа, не трудно обнаружить общую закономерность хроматического подхода по сопряженным вершинам (*f*, *g*, *gis*) к главной кульминации «*a*» — наиболее высокой, длительной и наиболее напряженно-звуча-

---

[1] Термин проф. Цуккермана.

[2] В таком ее виде особенно ясной становится производность основной развивающейся интонации от главной мысли ариозо (см., например, первый такт второго предложения).

щей (гармонизация квинтсекстаккордом двойной доминанты)[1].

На словах «откройте мне вашу тайну» следует как будто бы заключение ариозо — тонический квартсекстаккорд и доминанта..., но разрешающей гармонией является не тоника, а уменьшенный септаккорд, приводящий в свою очередь к последующему «блужданию» по тональностям es-moll, a-moll и т. д. (речитативные реплики нового эпизода «Может быть, она сопряжена...»).

Таким образом, в ариозо выявлено и показано развитие. Именно поэтому слушатель ясно ощущает ариозо только как кратковременную остановку, внезапный порыв, возникший по ходу развития сцены; второе предложение, призванное развить основную тему, вместе с тем является переходным к последующему речитативному эпизоду. Поэтому не случайно, что в конце ариозо законы развития речитатива начинают доминировать над принципами развития оформленной мелодии[2].

Но не всегда второе расширенное предложение построено на материале первого, т. е. не всегда эта одночастная форма имеет схему «aa_1». Довольно часто, обычно в том случае, если первое предложение «а» уже динамично по своему материалу, функцию второго, расширенного предложения выполняет построение, основанное на другом материале. Очень часто оно представляет чрезвычайно характерный для всех эмоциональных эпизодов произведений Чайковского принцип амфибрахической эмоциональной фазы — метрико-мелодическая подготовка кульминации, сама кульминация как вершина-источник последующего «постъикта» — мелодической «разрядки». Обозначу ее условно как «b_w» .

Именно в этом отношении показательным фактом является обработка используемых Чайковским народных песен. В лирических эмоциональных ариозо народную тему композитор делает первым предложением («а») периода, а второе предложение (типа «a_1» или «b_w») строит на принципе амфибрахической фазы (см., например, ариозо Наташи на основе «Косы» или ариозо Оксаны в конце первого акта на основе «Яблоньки»). Благодаря этому народная тема приобретает гораздо более активный характер и в гораздо большей степени соответствует развитию эмоционального состояния героини.

---

[1] Если вспомнить законы организации речитатива третьего типа, то станет ясным несомненно определяющее значение в этом отрезке ариозо принципов «открытой» формы речитатива.

[2] Как мы видим, возможен и обратный случай: переход от «устоявшегося» чувства к возбужденной эволюции чувства вызывает переход от закругленной формы к законам речитатива, к «растворению» формы.

Одним из ярких примеров схемы (ab_w) служит ариозо Германа первой картины—«Ты меня не знаешь!». Первый шеститакт его имеет авторскую ремарку, указывающую на возбужденный характер движения «Poco più vivo». Его мелодический материал и, главное, — гармоническая основа [1] дают возможность уже в пределах первого шеститакта создать напряженную драматическую кульминацию на словах «Ты не понимаешь!». Но именно эта кульминация, общий динамический характер материала не дают больших возможностей создать на том же материале второе расширенное предложение, «амфибрахическую фазу», и тогда композитор вводит для нее новый материал, связанный с первым лишь общим модуляционным планом. Его развитие совершенно тождественно описанному выше общему принципу «амфибрахической фазы». Кульминация в этом втором предложении повторяется дважды и гармонизуется первый раз обычным для кульминации трезвучием третьей ступени, второй раз трезвучием тоники, создавая ощущение как бы репризы.

Эту схему можно условно обозначить, как «ab_w», где «a» — первый основной шеститакт, а «b_w» — амфибрахическая эмоциональная фаза.

Благодаря довольно «узкому» назначению построения «b_w» — показать самый момент кульминации, эмоциональный «взрыв» — его мелодический материал в разных ариозо очень сходен. Это лаконичные, однотактовые мотивы, удобные для секвенцеобразного развития (подхода к кульминации), вычленения еще более мелкого субмотива (дробления и сжатия перед самой кульминацией); характер мелодического материала очень активен, большей частью он включает интонацию квартового восходящего хода. Кроме разобранного выше, примером такого построения «b_w» может служить третье предложение ариозо Кумы «Кручина с вами».

Рассмотренные виды ариозо (aa_1; ab_w) очень часто встречаются и как составные части более сложных форм, особенно трехчастной формы. Такова, например, первая и третья части дуэта Андрея и Мазепы («Святой невинности губитель...»), средняя часть ансамбля Лионеля и Иоанны (ариозо Лионеля «Мне жаль тебя невыразимо...») и т. д.

В с е   м н о г о ч и с л е н н ы е   в и д ы   а р и о з о,   к о т о р ы е   м ы   в с т р е ч а е м   в   о п е р а х   Ч а й к о в с к о г о,   и   п р е д с т а в л я ю т   р а з н о о б р а з н о е   с о ч е т а н и е   т е х   э л е м е н т о в, которые мы встретили в двух предыду-

---

[1] Непосредственное начало мотива с отклонением в параллельный мажор через септаккорд второй ступени. Тоника появляется лишь в кульминации на *as*.

щих видах: «a» — основная мелодическая ячейка, в большинстве случаев песенного характера, первое предложение ариозо — куплет; «a_1», «a_2» — второе и третье предложения периода — развитие основной мысли «a»; «b_w» — амфибрахическая эмоциональная фаза, производная от главного, лаконичного мотива, и, наконец, «b» — построение, основанное на материале, контрастирующем с главной темой ариозо «a». Следует лишь еще раз подчеркнуть, что как размеры, так и методы сочетания отдельных элементов построения максимально разнообразны. Это могут быть: расширенное предложение, расширенный период, простая двухчастная, трехчастная и динамическая трехчастная форма. Преобладающими формами в этом многообразии являются две: расширенный период и динамическая трехчастная форма.

Приведем некоторые типы конструкций ариозо:

«a_1a_2»—«Если силы тебе не дано» — ариозо короля из «Орлеанской девы».

«ab_wa_1» — «А душу, что тобой живет» — ариозо Кумы из «Чародейки».

«ab_wa_1»—«В бою кровавом» — ариозо Андрея из «Мазепы».

«aa_1b_w»—«Кручина с вами» — ариозо Кумы из «Чародейки».

«aba_1» — «Ах, зачем я меч воинственный» — ариозо Иоанны из «Орлеанской девы».

«aba_1»—«Ах, образ той пригожницы» — ариозо Князя из «Чародейки».

«aba_1»—«Кто ябедным наветом» — ариозо Кумы.

«aba_1» — «О, что мне мать» — ариозо Вакулы из «Черевичек».

«$abaa_1$»—«Я имени ее не знаю» — ариозо Германа из «Пиковой дамы».

«aa_1a_2»—«Где же ты, мой желанный?» — ариозо Кумы из «Чародейки».

«aa_1a_2»—«В вашем доме» — ариозо Ленского из оперы «Евгений Онегин».

«aa_1a_2»—«Прости, небесное созданье» — ариозо Германа из «Пиковой дамы».

«aa_1a_2» — «Ах, истомилась...» — ария Лизы там же.

«$aa_1b_wa_1$»— «Убить ее—и весь расчет» — ариозо Юрия из «Чародейки».

«$aa_1b_wa_1$»— «Так вот беда» — ариозо Княгини из оперы «Чародейка».

«abb_wab»—«Какой-то властью» — ариозо Марии из оперы «Мазепа».

Таковы некоторые примеры «формального» построения ариозо опер Чайковского. В них достаточно ясно видно преобладание принципа трехчастных построений. Если при-

нять во внимание, что та же форма, уже в сложном ее виде, будет основной и для арий и ансамблей, можно с уверенностью сказать, что трехчастность является у Чайковского наиболее выразительной и эффективной вокальной формой.

Мысль об использовании этой формы для ариозо могла возникнуть у Чайковского, во-первых, в результате преобразования обычной исторически давно уже сложившейся арии da Capo[1] путем ее динамизации, драматизации, во-вторых, в результате возникновения логической мысли о расширении, а следовательно, о большей драматизации формы расширенного периода («aa_1») через введение между двумя его предложениями контрастного материала «b», наконец, в-третьих, путем опять-таки драматизации обычной формы куплетной песни, в которой два из трех куплетов подвергаются процессу динамизации: «aa_1a_2»[2].

Таким образом, во всех трех случаях мы видим стремление Чайковского, оставаясь в рамках трехчастности, сохраняя принцип репризности, максимально динамизировать эту форму, т. е. сделать ее способной выявить хотя бы в условной, обобщенной форме «движение» образа, развитие его страсти, чувства.

Процесс динамизации (изменения в мелодическом, гармоническом планах, в фактуре сопровождения, в инструментовке и т. д.) касается не только репризы, что бывает во всех случаях, но иногда и средней части ариозо, причем обычно в таких случаях реприза оказывается сокращенной. Очень часто, помимо динамической репризы, композитор добавляет миниатюрную коду. Ее роль — закрепить, подвести итог, резюмировать основное настроение ариозо.

Первое предложение («а») ариозо Германа «Я имени ее не знаю» представляет экспозицию обычного квадратного, восьмитактного построения с характерным для «порывистых» ариозо динамическим обликом темы.

Второе предложение (шеститакт «b») является по существу производным контрастом от «а»; его мелодический рисунок представляет лишь развитие принципов, заложенных в конструкции «а»: та же квадратность в масштабном развитии, кульминация в начале второй половины построения («Но мысль...»). Однако предложение уже вдвое расширено, его построение заставляет нас снова вспомнить знакомую амфибрахическую фазу, фактура сопровождения (триоли, последовательно восходящие октавные скачки — в басу

---

[1] Сам же принцип репризности, конечно, не случайно, еще со времени Скарлатти, был осознан как эффективный способ раскрытия ведущего чувства героя.

[2] В последнем случае происходит процесс своеобразной гибридизации куплетной и трехчастной формы.

и др.) также показательна для предельно возбужденных по настроению эпизодов. Таким образом, уже во второй части происходит большое и концентрированное развитие чувства. Именно поэтому реприза должна была быть еще более динамизированной, напряженной, активной и вместе с тем максимально лаконичной. И действительно, по существу в репризе лишь один первый такт идентичен с экспозицией — все остальное изменено, сжато, уплотнено и активизировано.

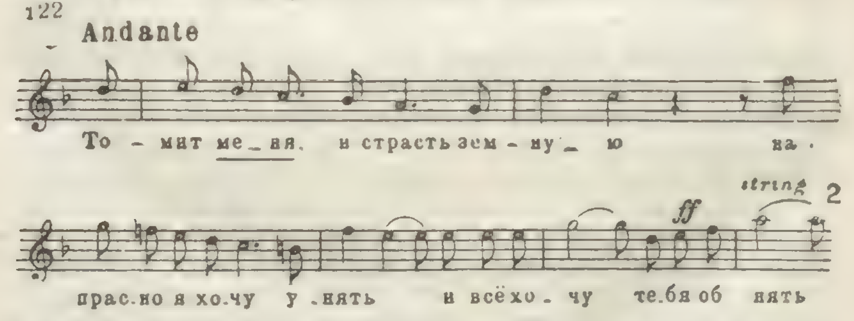
Не сразу композитор «нашел» репризу: после столь динамизированной середины это было довольно трудной задачей. Поэтому крайне интересны два «рабочих» варианта репризы. Первоначальный вариант был построен на обычном секвенцеобразном подходе к кульминации. После троекратного повторения первого двухтактного мотива экспозиции следовала кульминация и каденция.

121



Во втором же варианте после повторения первого мотива — основного музыкального образа композитор приводит его к качественному изменению в кульминации: крайне характерный для Германа мелодический оборот нисходящего гаммообразного движения с последующим скачком на задержание трансформируется в восходящий, активный мотив с подчеркиванием мелодических вершин (половинная и целая ноты).

122



Непосредственно за постъиктом следует небольшая кода, в которой путем проведения основного музыкального образа

[1] См. Черновая рукопись клавира «Пиковой дамы», первая картина, стр. 16. Архив П. И. Чайковского в Доме-музее его имени в Клину. Эскиз зачеркнут.

[2] См. там же.

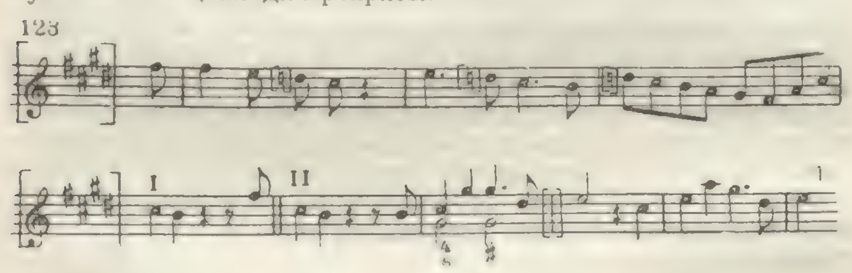
в напряженном высоком регистре как бы «подводится итог», акцентируется еще раз основная мысль, ведущее настроение этого монолога.

Окончательный вариант репризы позволил, помимо подчеркивания основного настроения героя, путем возвращения его основной темы создать три последовательные стадии развития состояния, сохранив принцип репризы.

Нередко случается и обратное: после «активной» середины следует с о к р а щ е н н а я реприза; она сводится к лаконичному инструментальному «отыгрышу». Таких примеров много в «Чародейке» (например, ариозо Княгини «Так вот беда пришла»), в «Орлеанской деве» (ария Иоанны «Ах, зачем я меч воинственный...») и т. д.

Многочисленные наброски ариозо в записных книжках отчетливо показывают, что для Чайковского динамизация трехчастной формы была ясно осознанным процессом. Так, например, для ариозо Андрея из последней картины «Мазепы» намечено н а ч а л о (основная мысль ариозо) и тут же к у л ь м и н а ц и я для репризы:

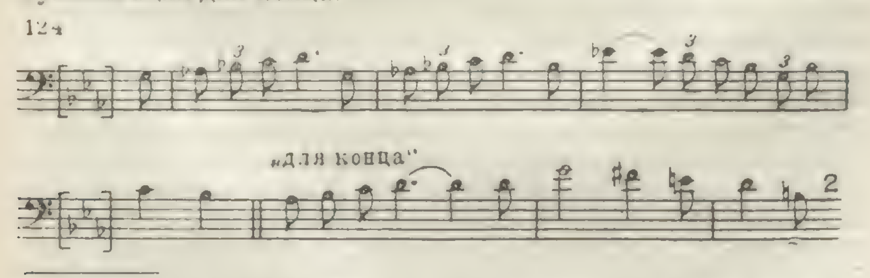
123



Обычно около этих динамических изменений в репризе стоит авторская отметка: «д л я к о н ц а».

То же мы найдем, например, в набросках трехчастного ариозо Князя из «Чародейки»: намечена основная тема и кульминация для конца:

124



---

[1] См. З а п и с н а я к н и ж к а П. И. Чайковского № 6, стр. 34. А р х и в П. И. Чайковского в Доме-музее его имени в Клину.

[2] Набросок сделан на полях либретто И. В. Шпажинского. См. А р х и в П. И. Чайковского в Доме-музее его имени в Клину.

При сочинении центрального трехчастного построения шестой картины «Пиковой дамы» [1] в эскизных тетрадях первое изложение ариозо, т. е. экспозиция всего построения, записывается композитором уже как динамизированная реприза — дуэт. Это острое ощущение этапов развития всех номеров чрезвычайно характерно для творческого мышления Чайковского, всегда и в большом и малом мыслящего большими построениями, учитывающего перспективу будущего развития, стремящегося к охвату явления в целом. Работая над началом арии, ариозо, сцены и др. отдельных номеров, композитор всегда знает, к чему они должны привести, во что они должны впоследствии развиться.

Далеко не всегда средняя контрастная часть ариозо представляет производный контраст, который мы встретили в рассмотренном ариозо Германа. Иногда «b» является новым довольно сильно контрастирующим по характеру материалом, обычно отличающимся контрастностью движения, характером мелодии и т. д. (ариозо Князя из «Чародейки», ариозо Вакулы из «Черевичек» и т. д.). Подчас «b» может быть и речитативным эпизодом, как, например, в ариозо Вакулы «Вот уж год прошел» и др., и, наоборот, во многих случаях «b» является развитием основного материала «a» в расширенном предложении. Тогда форма «aba» превращается в форму «aa_1a» или «aa_1a_2», т. е., как я уже указывал выше, в динамизированную куплетную форму, в «гибридное» образование, возникшее в результате взаимовлияния двух песенных форм: куплетной и трехчастной.

Характерно, что Мусоргский, широко использующий для сольных эпизодов куплетную песню, также пытается внести в нее элементы развития. Но если Мусоргский почти всегда ограничивается главным образом «пассивными» способами драматизации: вариационным изменением сопровождения, незначительными отклонениями в мелодическом рисунке [2], то Чайковский применяет активный метод изменения, развитие мелодии, используя для этого с большим эффектом метод инструментально-симфонического развития. Именно поэтому ариозо Чайковского, построенные на основе обычной куплетной формы, максимально драматичны; они почти всегда обладают большими возможностями для выявления развития, движения характера. Этим в значительной степени преодолевается ограниченность куплетной песни; появляется возможность раскрыть в песне не только состояние, настроение героя, но и развитие этого состояния. Таким об-

---

[1] Ариозо Лизы «Так это правда», дуэт Лизы и Германа и снова в репризе повторение ариозо, но уже в динамизированном виде.

[2] См., например, песни Марфы, Варлаама и т. д.

разом, форма куплетной песни становится полноценной формой и для такого драматического жанра, каким является опера. Поэтому Чайковский не избегает, а наоборот, очень часто после многих «рабочих» вариантов приходит именно к этой форме. Очень интересны в этом отношении факты, связанные с работой над ариозо Лизы из шестой картины «Пиковой дамы». Как известно, мысль о введении шестой картины принадлежит самому композитору. Многое из текста либретто этой картины, в частности и текст ариозо Лизы, создано именно Петром Ильичом[1]. Когда возникла основная тема ариозо, существовали только первые строки литературного текста. Сочинение литературного и музыкального текста шло параллельно и определялось формой ариозо. Незавершенность музыкальной темы (вначале имелось шесть из одиннадцати тактов), наличие совершенно иного по мелодическому рисунку второго построения (см. пример № 125) говорит о том, что композитор не сразу решил

125



изложить это ариозо в куплетной форме. После многих вариантов он приходит к следующим показательным результатам. Во-первых, он оформляет первое построение — основную тему — именно как куплет, дополняя его вначале седьмым и восьмым тактами (с характерным для Чайковского суммирующим «постъиктом»), а затем и тремя последними тактами куплета, над которым он особенно долго работал. Эти последние такты являются повторением первых двух тактов — они как бы замыкают весь куплет, превращая его в своеобразный куплет с репризой. Такое построение куплета могло возникнуть у Чайковского под влиянием изучения многих протяжных русских песен, построенных именно на этом же принципе (например, из сборника Прокунина — «Уж вы, ветры», «Ох, вы ночки темные» и др.). Но кроме того, такое построение создавало для Чайковского большие возможности будущей динамизации куплетной песни (сжатие третьего куплета за счет вторгающейся каденции — совмещение репризы второго и экспозиции третьего куплета). Второе же построение, вначале совершенно самостоятельное по материалу, было Чайковским отвергнуто, заменено повторением

[1] Своеобразным «эпиграфом» к страницам, исписанным бесчисленными вариантами текста, стоит ремарка автора: «Эх, и возился же я с этими стихами!». См. Рукописный клавир «Пиковой дамы». Архив П. И. Чайковского в Доме-музее его имени в Клину.

[2] См. Записная книжка № 12, 1890 г., стр. 34—35. Архив П. И. Чайковского в Доме-музее его имени в Клину.

первого. Таким образом, окончательно сложилась куплетная форма ариозо. Но, так же как и в других случаях использования куплетной формы, второй и особенно третий куплеты ее были значительно динамизированы[1] и, как обычно в трехчастной форме, после сильно динамизированной репризы появилась уравновешивающая, небольшая кода — заключение[2].

Подобным же образцом динамизированной куплетной формы является ариозо Германа «Прости, небесное созданье». Я не буду останавливаться на рассмотрении этого ариозо. Укажу лишь на характерный прием динамизации его третьего куплета — репризы. Ее проведение поручено виолончели solo и отличается активным развитием темы[3], вокальная же партия состоит из отдельных выразительных «ударных» реплик. Такой метод изложения репризы не является единственным. Ариозо Кумы «Тебе ж челом» из третьей картины «Чародейки», ариозо Вакулы «Что мне мать» из «Черевичек» и др. основаны именно на этом принципе. Причины такого построения третьего куплета — репризы, очевидно, заключаются в следующем: во-первых, в наиболее напряженный момент естественно необходим переход вокальной партии от оформленной мелодики к речитативным репликам (такой переход подготовлен кроме того и динамизацией второго куплета). Во-вторых, восходящая сквозная линия драматического напряжения и обусловленного им развития основного музыкального материала перемещается в оркестр; благодаря этому становится возможным появление крайне характерной и логически оправданной для такого рода построений экспрессивной коды, которая как бы поднимает на огромную высоту развивающееся чувство, что «не в силах» вокальной партии. Примером таких заключений могут быть оркестровые заключения дуэтов Лизы и Германа, Кумы и Княжича и др.

Так снова, благодаря умелому использованию сочетания оркестра и вокальной партии, Чайковский создает новые эффективные средства развития драматической линии[4]. Наконец, значение этого приема заключается также и в том, что с помощью него Чайковский еще раз преодолевает условность статичной трехчастной и куплетной форм, не

---

[1] За счет развития третьего куплета в амфибрахическую эмоциональную фазу с вершиной на словах: «Ах, душу свою».

[2] Для нее-то и был использован материал из второго куплета, отброшенного в процессе работы.

[3] Секвенцеобразное развитие, обострение мелодического напряжения через отчленение наиболее выразительной амфибрахической интонации.

[4] Так, например, почти весь третий акт «Чародейки» представляет разнообразное сочетание мелодического речитатива и ариозо. Благодаря самым разнообразным приемам изложения отдельных частей трехчастной формы в голосе и оркестре ариозо необычайно органично переходит в речитатив и обратно.

отходя от их принципа. Это создает возможность использования этой формы как органичной части больших сцен, в которых действие развивается как сквозное и непрерывное; это позволяет в зависимости от конкретного содержания данного эпизода гибко изменять форму, находить каждый раз свои выразительные возможности для наиболее полноценного выявления перед слушателем развития, движения характера.

Укажу еще несколько приемов преодоления статичности трехчастной формы, приспособления ее к условиям оперного жанра. Экспозиция трехчастного ариозо излагается в оркестре (например, ариозо Вакулы «Вот уж год прошел...»), средняя часть формы (второй куплет) также в оркестре, реприза появляется в голосе.

В ариозо князя из третьего акта «Чародейки» средняя часть трехчастной формы представляет диалог двух действующих лиц.

Помимо оркестра, важнейшим средством динамизации служит и введение ансамбля. Так, например, иногда средняя часть (или второй куплет динамизированной куплетной формы) поручается и голосу певца и ансамблю. Примером такого приема динамизации является ариозо Ленского: «В вашем доме...». Второй куплет (средняя часть) его, в котором мы встречаем знакомые приемы вычленения основного мотива и секвенцеобразного развития его, проводится на последовательном включении новых голосов — возникновении ансамбля, постепенной «полифонической» динамизации.

126 Ленский



Причем в вершине, последовательно развивая этот прием, композитор приходит к поистине гениальному в смысле выразительности решению: он передает проведение основного мотива ариозо в партию Татьяны. Модуляция в третью ступень (H-dur) и появление в качестве носителя основного мотива нового вокального тембра создает необычайно свежее и вместе с тем насыщенное, напряженное звучание кульминации. После некоторой задержки в верхнем регистре следует «срыв» и начинается третий куплет — реприза, снова в одном голосе [1].

Часто композитор применяет ансамбль для динамизации трехчастной и куплетной формы по методу, аналогичному

[1] Как я указывал выше, в особо напряженных эпизодах обычная конструкция эмоциональной фазы нарушается: постъикт — ступенчатое, гаммообразное снижение — опускается.

использованию оркестра: вводится ансамбль в репризе ариозо (ариозо Вакулы «Нет, мне не в мочь», ариозо Юрия из оперы «Чародейка» — «Убить ее — и весь расчет» и др.).

Иногда можно наблюдать и обратное явление: ариозо или речитативный эпизод входят составным разделом в более сложную форму, объединяющую значительную часть большой сквозной сцены. Например, ариозо в форме расширенного периода может быть составным компонентом трехчастного сложного построения, в частности его экспозицией (сцена Князя и Кумы в третьем акте «Чародейки», сцена Андрея и Мазепы в «Мазепе», сцена Иоанны и Лионеля в «Орлеанской деве», сцена Лизы и Германа в шестой картине «Пиковой дамы» и т. д.). Средней частью в большинстве случаев служит речитативный диалог. Реприза представляет повторение с динамическими изменениями ариозо, причем одним из таких изменений является введение второго голоса (реприза как дуэт)[1].

Наконец, мы можем встретить и еще один вариант драматизации трехчастной формы: реприза проходит у другого действующего лица. Обычно это бывает в тех случаях, когда второе действующее лицо переживает эмоциональное состояние, близкое первому (например, ариозо Морозовой, ариозо Наташи из оперы «Опричник»).

VI

Я привел несколько примеров «оформления» Чайковским развития музыкального материала внутри сцены. Совершенно очевидно, что эти приемы явились результатом последовательного проведения главного принципа — на основе сложившихся музыкальных форм добиться максимального эффекта их драматизации, развития. Но как бы ни старался композитор силой своего таланта преодолеть статику песенной формы (как внутри самих ариозо, так и в сочетании их), — все же он неминуемо должен был решать и другую задачу: создать совершенно необходимые «соединительные связки», важные драматические эпизоды, в которых почти исключена ариозность, в которых интенсивность драматического движения не может оправдать появление даже небольшой эмоциональной остановки.

Мы знаем, какое колоссальное значение имеют такие сцены в декламационно-диалогической опере, например, опере Мусоргского. Обычно эти сцены построены на столкновении двух-трех контрастных характеров, обобщающих различные движущие силы в опере. В процессе этого столкно-

[1] Иногда же, наоборот, смотря по ситуации, средняя часть представляет дуэт, как, например, в сцене Лизы и Германа в шестой картине «Пиковой дамы» — «Увы, миновали сомнения».

вения Мусоргский выявляет облик действующего лица. Вспомним сцены Бориса и Шуйского, Марфы и Голицына, Хованского и т. д. Противопоставляя и развивая характерные интонации каждого из этих персонажей, Мусоргский вырисовывает необычайно рельефные, яркие, сочные образы. Так, например, эффект сцены Бориса и Шуйского в «Борисе Годунове» построен именно на противопоставлении елейных, льстивых интонаций Шуйского и все более возбужденного, взволнованного речитатива Бориса.

Важнейшим качеством таких сцен у Мусоргского является многоплановость действия. Путем противопоставления, оттенения отдельных сюжетных линий он углубляет рельефность характеров, демонстрирует основные драматические силы конфликта. Достаточно напомнить такие сцены, как сцена в корчме в «Борисе», сцена спора князей в «Хованщине».

Не то у Чайковского. Как и у других композиторов лирико-психологического направления, у него сцена есть прежде всего эпизод «обнажения» психики героя, раскрытия внутреннего душевного процесса подготовки его поступков и самого совершения поступков [1]. Такова сцена № 13 в третьей картине «Пиковой дамы», сцена в спальне, сцена в казарме, сцена письма в «Евгении Онегине» и др. Характерно, что, если в «Онегине» такие сцены разрешаются почти целиком в «одной плоскости» (проведением темы оркестр либо вводит в данный речитативный, ариозный оборот, либо заключает его), то в «Пиковой даме» эти сцены строятся на гениальном сочетании двух «плоскостей» — музыкально-сценических и оркестровых образов. Именно благодаря разнообразному использованию всех приемов, описанных выше, благодаря многообразному с о ч е т а н и ю речитативных реплик, речитативно-ариозных оборотов с проведением в оркестре лейтмотивов ситуаций и т. д. — Чайковский достигает потрясающего драматического эффекта.

---

1 Несколько особняком стоят сцены «Орлеанской девы». В них сказались наиболее традиционные черты сцен большой оперы типа опер Мейербера. Естественно, что в первую очередь к этому обязывал сюжет, с его различными сценическими эффектами, участием массы и т. д. Это и повело к тому, что сцены представляют целую цепь ситуаций, воплощенных в самых различных оперных формах: здесь мы встретим сочетание небольших ариозо, речитативов, ансамблей, хора и т. д.; самостоятельные оркестровые эпизоды, наоборот, почти отсутствуют. Нет в них и самого главного качества сквозных сцен других опер Чайковского — обобщения сценического действия через музыкальный материал, музыкальную тектонику («повторные комплексы» обнаруживаются лишь в сценическом, но не музыкальном развитии).

Показательно, что, когда значительно позднее, в 1887 г., Чайковский столкнулся с примерно аналогичной задачей создания таких же массовых сцен (например, в первом акте «Чародейки»), принцип обобщения приобрел гораздо большее значение. Так, например, вся большая сцена встречи Княжича построена на основе вариаций (величальная песня).

Диалогических сцен Чайковский по возможности избегает, во всяком случае, сводит их к минимуму [1]. Но в тех операх, где они встречаются чаще, например, в «Чародейке», их конструкция весьма своеобразна, резко отличаясь от соответствующих эпизодов опер Мусоргского.

В главе о «сквозном действии» я уже отчасти упоминал о принципе деления сцен на эпизоды, отличающиеся своим настроением, о принципе «повторных комплексов».

Диалогические сцены «Чародейки» (сцена Княгини и Князя, Кумы и Юрия и др.) построены на этом принципе. Для автора менее важно противопоставление двух контрастных, но равноценных по значению, образов. Он обращает свое внимание на развитие всей сцены, движение от одного состояния ее образов к другому, причем в большинстве случаев определяющим фактором служит «движение» ведущего действующего лица. Так, например, большая диалогическая сцена Кумы и Юрия в третьем акте представляет собой последовательность девяти эпизодов, незаметно переходящих один в другой и обрисовывающих перед слушателем различные сцены развития взаимоотношений Кумы и Юрия. Задача автора состояла в том, чтобы в результате девяти эпизодов поставить эти два персонажа в новые отношения друг к другу.

Вся сцена расчленяется на 9 эпизодов, соответствующих 9 мотивам ситуаций. За вступительным речитативом Кумы следуют девять эпизодов:

1. «Я шел не размышляя» (F-dur — C-dur).
2. «Не все еще я князя зелье...» (C-dur—H-dur—G-dur).
3. «Кручина с вами» (e-moll).
4. «Тебе же челом» (B-dur).
5. «А все же есть» (C-dur).
6. «Везде я сокол...» (h-moll).
7. «Дай мне все, княжич...» (e-moll) [2].
8. «Я душу тебе всю открыла» (as-moll).
9. «Когда ты гнев в душе...» (дуэт Es-dur).

Крайне интересен тот факт, что, как видно из письма либреттиста Шпажинского, план развития этой «капитальнейшей» (по выражению композитора) сцены в девяти мотивах был известен заранее и служил «ориентиром» для либреттиста. Вот это письмо от 9 апреля 1886 г.: «...но эта любовная часть 3-го акта требовала особенной отделки. Старался, не знаю, угодил ли Вам. Во всяком случае даю Вам

[1] Так же как и многоплановость действия — см. главу о работе над либретто.

[2] В этой сцене в двух случаях аналогичного настроения, несмотря на различие словесного текста, мотивы повторяются.

возможность в девяти мотивах передать Вашею прелестною музыкою настроения наших героев...[1].

Изложение каждого из этих девяти мотивов различно. Здесь мы находим и ариозо в виде расширенного периода, и речитативно-ариозные обороты, и речитатив на фоне мотива состояния в оркестре и др. Различны и «швы», соединяющие отдельные эпизоды: иногда переход происходит непосредственно, иногда через две-три короткие речитативные реплики или оркестровую интерлюдию. Основа же сцены — это девять «эмоциональных волн», в течение которых, по замыслу автора, должны измениться взаимоотношения Кумы и Юрия. Нетрудно также убедиться и в том, что все эти девять мотивов ситуаций проходят в партии Кумы. Княжич же играет пассивную роль, и в этом, возможно, некоторый недостаток этой драматической сцены: ведущее начало приобрело почти исключительное значение[2].

Такой же принцип построения мы найдем в значительном большинстве драматических «сквозных» сцен, начиная с «Онегина» (см. в главе о сквозном действии разбор сцены письма) и кончая сценой в спальне «Пиковой дамы».

Каковы же «формальные» признаки этих свободных «сквозных» сцен? Для того, чтобы понять конструкцию таких сцен, следует принять во внимание все разнообразие формообразующих факторов, и тогда анализ даст весьма цельную и интересную картину.

Разберем две наиболее драматичные, а потому и наиболее «сквозные» картины «Пиковой дамы»: четвертую и пятую.

Очевидно, исходя из плана соответствующей главы пушкинской повести, авторы разделили второй акт оперы на три раздела: 1. Герман один в спальне; 2. Графиня одна в спальне (Герман за портьерой); 3. Сцена Германа и Графини[3]. Каждый из этих разделов имеет свои особенности в смысле конструкции; несколько «особняком» стоит его второй раздел, во второй половине которого (эпизод Графини) мотивами ситуации служат жанровые моменты (ариетта Гретри, песенка из сборника Колэ, менуэтный мотив — «А бывало, кто танцовал? кто пел?» и др.). Поэтому эти эпизоды ясно закруглены, отчленены; они служат некоторым отдыхом для слушателя между двумя драматическими сценами.

---

[1] «Чайковский на московской сцене». Изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 498.

[2] Княжич показан в начале и конце сцены (первый и девятый мотив); интересны в связи с этим приемы постепенного «вовлечения» Юрия в мелодическую сферу Кумы («А душу, что тобой», «Тебе ж челом...» и заключительный дуэт «Когда ты гнев...»).

[3] Логичность такого именно построения с точки зрения драматургии очевидна.

Первая половина второго раздела также достаточно ясно закруглена: хор приживалок — экспозиция, разговор Лизы и Маши — средняя часть и реприза — хор приживалок [1].

Первый раздел (первая половина первой сцены до слов «Шаги! Сюда идут!..»), так же как и вся финальная сцена, представляет целый ряд «сквозных» сцен.

Перейдем к их разбору.

Первый раздел (вместе со вступлением) представляет следующую схему (см. схему 4 на стр. 211).

Весь эпизод после вступления представляет условно две симметрии, соединенные в «стреттном» движении. Центры их — короткие трех- и двухтактные построения — падают на значительные в драматическом отношении ситуации (попытки Германа вырваться из рокового круга: в первом — реплика «А если тайны нет?», во втором — «Бежать хотел бы прочь...»). Но в обоих случаях реприза (материала «а») свидетельствует о возвращении героя к состоянию сознания обреченности.

Крайне интересно построение первого симметричного периода. Если основной материал «а» в первой части симметрии представляет, как и во вступлении, противопоставление двух контрастных мотивов (см. на стр. 37 примеры 1 и 2: «начало» и «нечто жалобное»), то репризой является эпизод с *портретом Графини*. Поэтому материал «а» в репризе ограничен разработкой лишь второго мотива; первый же мотив — обобщенный музыкальный образ Графини изъят композитором очевидно в расчете на ее *зрительный* образ (портрет перед Германом и слушателем).

Схема финальной сцены является следующей (см. схему на стр. 211).

Как мы видим, конструкция финальной сцены представляет также условную, «противоположную» симметрию [2], причем, как и всегда, центральное построение («15b») падает на наиболее значительное в драматическом отношении событие — смерть Графини. Помимо этого, хочется отметить еще чрезвычайно важные и характерные черты этих разделов сквозных сцен с центральным построением. Подготовка центрального построения происходит по принципу хорошо нам знакомых «эмоциональных волн», эмоциональных crescendo — предъиктов. После вступления [3], имеющего це-

[1] Характерно лишь то обстоятельство, что лейтритм роковой тайны не прекращается и в средней его части — этим самым автор, очевидно, подчеркивает вовлечение Лизы в роковой круг тайны.

[2] Особенно имея в виду, что второй эпизод ее правой половины «69 ab» идет Agitato, значительно сокращая этим фактическую длительность.

[3] Оно построено на двух темах «роковой силы» — темах тайны и трех карт. Причем темы изложены в низком регистре с элементами дважды минорного лада.

СХЕМА 4

15a	15a	5 заключение	10a	11a	3	12a	10a	4	(2)	4	9a	
fis-moll	вступление			fis		h	a-moll					cis-moll.

СХЕМА 5

Вступление	Речитатив	Ариозо	Речитатив	Речитатив	Речитатив		Реч. и орк.
16	22	16	2	10	10	15 в	16 а - 69 а (в)
e	c-d	g		es-a	es-E	Смерть	h fis
76						h	85

лью ввести слушателя в напряженное настроение сцены, начинается первая волна. Первая часть ее «23 (речитатив)» представляет чередование реплик все более возбуждающегося Германа и молчания старухи — диалог голоса и оркестра. Кривая мелодических вершин речитатива постепенно растет; оркестровые реплики остаются почти на одной высоте (до упоминания о трех картах); тональный план неустойчив. Вторая половина «волны» — ариозо Германа g-moll «Если когда-нибудь» — тонально более устойчива; линия мелодических вершин достигает своей кульминации на словах «Скажите, откройте» («*as*» — «*a*»). Здесь начинается вторая волна, состоящая из двух более коротких и более напряженных по характеру построений; снова постепенное нарастание мелодических вершин; неустойчивый тональный план (эллиптическая цепь неразрешающихся септаккордов, обостренных задержаниями в нескольких голосах). И, наконец, следует наивысшее «плато» эмоционального возбуждения «10 (оркестр и речитатив)» с характерным резким сопоставлением далеких одноименных тональностей (Es-dur — es-moll, E-dur — e-moll).

Таким образом, мы видим две последовательно возрастающие эмоциональные волны, построенные по общему принципу драматургического развития — на принципе «повторных комплексов».

Центральный эпизод (15-в — «смерть») начинается репликами оркестра, основанными на обращении септаккорда второй ступени (h-moll); затем следует резкое сопоставление трех трезвучий по большим терциям G — Es — H. Необычность звучания (увеличенный лад) также подчеркивается тем, что в употреблявшийся ранее прием «диалога» возбужденного Германа и молчащей старухи вносится характерное изменение: оркестровыми репликами теперь являются именно эти глубокие, но «одинаковые» аккорды, построенные на основных звуках увеличенного трезвучия; «движения» в них уже нет.

Правая часть симметрии резко отличается по своему характеру. Это своего рода реприза и кода всей четвертой картины; вновь появляется знакомый материал «а», без драматического противопоставления двух контрастных мотивов, органный пункт уже не на доминанте, а на тонике (fis-moll). Все это лишает репризу напряжения, интенсивности, создает эмоциональное ощущение чего-то свершившегося, непоправимого; конфликта уже нет. Последний раздел формально наибольший, но фактически (из-за перемены темпа) непродолжительный. Он имеет характер коды. Перед слушателем раскрывается психика уже полубезумного Германа — вереницей проносятся темы трех карт, тайны, роковой судьбы Лизы, и весь эпизод заканчивается проведением в увеличении темы

трех карт на тоническом органном пункте. Все это острее подчеркивает намеченный в шестнадцатом такте репризы характер утверждения, устойчивости, обреченности.

В пятой картине мы встречаем аналогичный принцип построения (см. схему 6 на стр. 214).

Как видно из схемы, здесь вновь осуществлен принцип условно симметричных периодов с центрами, падающими на кульминационные в драматическом отношении события. В данном случае центральный десятитакт вступления представляет тему навязчивой мысли (см. пример № 93 на стр. 152). В центральном трехтакте первой сцены также проводится главный смысловой музыкальный образ — тема навязчивой мысли; это исходный момент процесса «отуманивания» психики Германа[1]. И, наконец, центральный восьмитакт второй сцены представляет эпизод появления призрака. Характерно также, что тектоническим центром всей картины служит начало второй сцены — «стук в окно» — переломный драматический момент. Именно с него и начал Чайковский сочинение всей пятой картины.

Вторым характерным признаком конструкции пятой картины является общий с другими аналогичными построениями план развития цикла. Первая сцена, как я уже отмечал при разборе речитатива, представляет две последовательно возрастающие эмоциональные волны, приводящие к «стуку в окно». Гениальное мастерство, с которым композитор раскрывает на протяжении этих двух «волн» процесс постепенного самовозбуждения Германа, «отуманивания» его сознания, а следовательно и появления возможности возникновения призрака, делают эту картину подлинной вершиной реалистического оперного искусства.

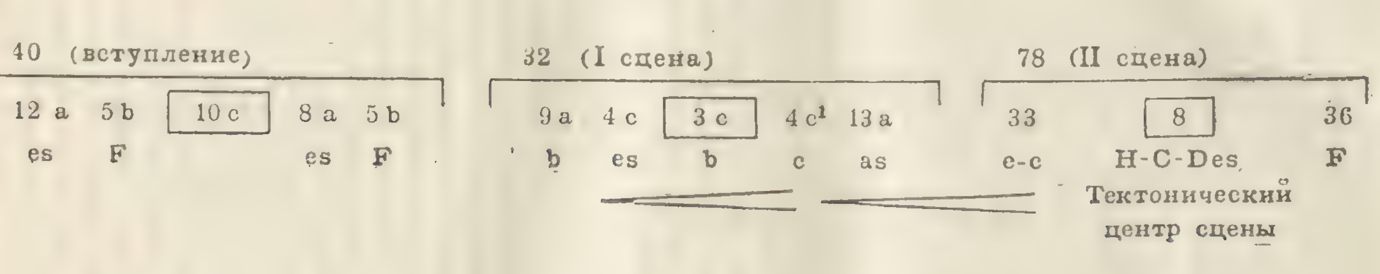
Вторая сцена начинается от «стука в окно» до эпизода появления призрака. Она, как и в других соответствующих эпизодах, короче, но интенсивнее, построена на остро-драматическом сочетании напряженных реплик Германа и музыкальных образов оркестра. Необычайна и ладовая сторона: «тоникой» этого второго раздела является тот же малый септаккорд, который был основой реплик оркестра в четвертой картине[2]. Постепенно секвенционно повышаясь, нисходящие гаммообразные ходы (вспомним первую часть шестой симфонии!) приводят к центральному восьмитакту появления призрака. Короткий мотив проводится несколько раз, секвенцеобразно повышаясь по малым секундам. «Агрессивность» этого «наступления» подчеркивается целым рядом

---

[1] Как реакция на проведение в оркестре темы «навязчивой мысли» следует его речитативный монолог: «Все те же думы...».

[2] См. в предыдущей главе о септаккорде II ступени в эпизоде призрака.

СХЕМА 6


40 (вступление)
12 a 5 b 10 c 8 a 5 b
es F es F
32 (I сцена)
9 a 4 c 3 c 4 c1 13 a
b es b c as
78 (II сцена)
33 8 36
e-c H-C-Des F
Тектонический
центр сцены

обычных для таких построений приемов: дроблением и сжатием мотива (звено секвенции уплотняется до полутакта), упором (первые доли) на секундаккорды, разнообразием динамических оттенков, мелодических эффектов (форшлаги, тираты, *sf* и др.)[1].

Правая сторона «противоположной» симметрии — «постъиктное» построение — характеризуется теми же признаками, что и постъикт в четвертой картине: отсутствием поступательного движения — развития, ощущением устойчивости, «примирения», «бессилия». Непрерывный тонический органный пункт, вначале в вокальной партии призрака Графини (именно благодаря этому целотонная последовательность не «снимает» ощущения тоники F-dur), а затем в оркестре, целотонный звукоряд, непрерывное повторение лейтритмической фигурки в оркестре и звука одной высоты в партии призрака — все это создает ощущение предельной устойчивости, статичности. Сознание Германа как бы «онемело», движение мыслей остановилось...

Таковы некоторые замечания по поводу конструкции «сквозных» сцен в операх Чайковского. Как мы видим хотя бы из этих двух примеров, метод построения сцен основан все на тех же общих принципах, которые характерны для всего творчества Чайковского в целом. В совокупности они могут быть названы принципами симфонизма, однако со всеми теми особенностями, которые отличают симфонизм Чайковского (принцип сквозного движения эмоциональных волн, вместо «бетховенского» «спирального» развития из одного эмбриона). И здесь в больших масштабах мы встречаем знакомую нам конструкцию амфибрахической, эмоциональной фазы: предъикт, вершина — центральное построение и постъикт.

Тектоническое чувство формы у Чайковского в этих «сквозных» сценах поразительно. Чувство масштабного равновесия в больших и малых построениях, соответствие тектонических центров, точек золотого сечения драматическим (сценическим) центрам[2], цепь комплексных построений в подготовке тектонического центра[3] и суммирующее построение после него — таковы некоторые основные черты формообразования «сквозных» сцен.

[1] В тематическом, гармоническом отношении этот эпизод представляет органическое развитие элементов темы карт (см. вторую главу).

[2] В отличие от других примеров (например, сцены Марии и Мазепы, письма Татьяны) принцип музыкального развития материала в этих амфибрахических циклах еще больше связывается со сценическим действием. Главным воздействующим средством в вершинах служит не мелодический яркий образ, как в «Онегине», «Мазепе», а образы сценического действия: смерть старухи (четвертая картина), появление призрака (пятая картина). Так тесно переплетаются принципы музыкального и сценического развития в «Пиковой даме».

[3] Таким образом, «предъикт» значительно усложняется, представляя обычно две эмоциональные волны.

Таким образом сквозные сцены Чайковского представляют достаточно ясно оформленные музыкально-тектонические образования.

Но несомненно и большое отличие.

Оперная драматургия Чайковского имеет много общего с принципами франко-итальянской школы. Условность драматического развития сцен в этой опере (в отличие от музыкальной драмы Вагнера) заключалась прежде всего в том, что действие развивалось по целостным построениям, объединенным одной ситуацией (у классиков, например, Моцарта), одним настроением (у романтиков). Сквозное развитие идеи проходит через эти целостные, более или менее закругленные построения (номера)[1], в то время как в музыкальной драме Вагнера или, например, в «Каменном госте» Даргомыжского делается попытка музыкально отразить обычную, последовательную логику развития действия; поэтому в опере движение осуществляется как бы скачкообразно, от ситуации к ситуации; в музыкальной драме оно течет непрерывно. Когда же под воздействием драматургии Вагнера (а еще раньше Глюка) оперные композиторы и в частности Чайковский стали вводить в некоторые наиболее драматические эпизоды форму сквозной сцены, то конструкция ее в целом оставалась той же скачкообразной, пульсирующей, только «внутренние номера» — построения, объединяемые одним мотивом состояния, стали гораздо мельче, менее закругленными, и тем достигалось гораздо большее единство целого. Той степени непрерывности, которая была у Вагнера[2], ни Чайковский, ни другие композиторы никогда не добивались и не стремились к этому.

От «Онегина» к «Чародейке» все более увеличивается удельный вес сквозных сцен. В «Чародейке» их больше всего. В «Пиковой даме» композитор вновь возвращается к принципу сочетания закругленных номеров и сквозных сцен.

VII

Ария является развитием ариозо. Выявление чувств является в ней главной и определяющей целью. Если в ариозо потребность в выявлении чувств вызывалась непосредственно в ходе развития драматического действия, в результате только что сложившейся драматической ситуации, то ария является значительно более длительной остановкой, в большинстве случаев выявлением уже ранее оформившегося зрелого

---

[1] В них действуют как бы центростремительные силы — большей частью, особенно у романтиков, возникающие благодаря обобщению ситуации одним мотивом, темой.

[2] Хотя, конечно, и у Вагнера абсолютной непрерывности не было.

чувства [1]. Поэтому ария, по сравнению с ариозо, более «портретна», в ней характеризуется не только чувство, но и сам облик действующего лица. Очень часто в арии выделена смена чувства, чего в ариозо мы почти никогда не встретим. Таковы, например, арии Гремина, Елецкого, Лизы, Онегина, Ренэ и др. Очень часто поэтому ария носит повествовательный характер, она гораздо более закруглена, самостоятельна, гораздо менее связана с действием. Этим определяется и форма арии. Она весьма разнообразна, но, в отличие от формы ариозо, менее динамична, более статична, а если (как, например, в арии Иоанны из «Орлеанской девы») и отличается большой драматичностью и динамикой, то обычно этот порыв уравновешивается в пределах самой же формы арии [2]. Форма ее всегда крупнее ариозо, ибо чем монолог дальше от действия, тем, естественно, крупнее и его музыкальная форма.

Трехчастная форма, также весьма часто используемая и для арии, обычно значительно усложнена. Очень часто она вырастает в сложную трехчастную форму, в которой сама первая часть представляет простую двух- или трехчастную форму. В том же случае, когда мы имеем простую трехчастную форму, каждая часть ее (особенно первая и третья) значительно больше по размерам, более закруглена, средняя часть более самостоятельна и уже не является производным контрастом, что характерно для ариозо.

Первая часть арии Гремина — период — состоит из 40 тактов, а ее средняя часть — из 54 тактов. Значительной сложностью отличается и модуляционный план (например, в средней части es-moll — F — B — Ges-dur). Реприза является полным повторением экспозиции, она совершенно не динамизируется. Ария Елецкого, более динамизированная в репризе, имеет довольно значительную коду. Она «уравновешивает» динамизацию репризы и закругляет всю арию. То же можно сказать и об арии Иоанны, арии Андрея из последнего акта «Мазепы». Форма их гораздо сложнее [3]. Так, ария Иоанны представляет переход от динамизированной куплетной формы к форме Rondo. То же можно сказать и об арии Морозовой из «Опричника». В арии Андрея первый эпизод трехчастной формы представляет уже двухчастное построение.

Именно благодаря более спокойному, «повествовательному» выражению своих чувств, появлению возможности показать

---

[1] В то время как динамическая реприза в ариозо в огромном большинстве случаев является импульсом к дальнейшему развитию образа, движению характера.

[2] Не случайно Чайковский использует арию главным образом для второстепенных, «сложившихся» образов, например, в «Онегине» — Гремин, Ольга. Сто лет назад аналогично поступил Моцарт в «Свадьбе Фигаро», характеризуя арией только один, наиболее статичный образ Графини.

[3] Хотя из схемы ясно видно, что истоки ее в форме ариозо.

смену чувств, большое значение приобретает текст, в котором подчеркивается эта смена состояний. Так, при работе над «Онегиным» в томике Пушкина мы находим следующие краткие отметки Чайковского, обусловившие впоследствии форму арии Ленского перед дуэлью. Отчеркнут отрывок текста до «блеснет заутра»; около вопросительного предложения «Скажи, придешь ли?..» аналогичного по смыслу началу строфы,— отметка композитора: «возвращение 1-й темы», и на словах «Сердечный друг...» — «заключение». Уже в этих кратких замечаниях вполне определяется трехчастная форма с заключением. Причем, как и в других ариях, совершенно ясно отличие ее от ариозо: более длинные и более закругленные периоды, более контрастное сопоставление средней и крайних частей, небольшая динамизация репризы, в дальнейшем «уравновешенная» заключением — кодой.

Мы знаем, что еще во времена возникновения и популярности формы классической арии — нередким было стремление показать именно изменения в состоянии героя, переход его из одного состояния в другое — обычно из печального, грустного, спокойного в более оживленное, радостное, беспокойное, движение от размышления к активному выявлению чувства. Так, одной из классических схем арий было Adagio или Andante—Allegro [1]. Такую примерно форму мы встречаем (правда, только в двух-трех случаях) и у Чайковского — ария Онегина (Andante non troppo — Più mosso) из третьей картины оперы, ария Лизы (Andante — Poco più) из второй картины «Пиковой дамы». В обоих случаях автор в двух ясно отчлененных и противопоставленных построениях, в общем представляющих сложную двухчастную форму, раскрывает два различных состояния, почти не показывая при этом самого процесса перехода (в арии Лизы лишь небольшой «переходный» речитатив).

В заключение надо сказать, что в монологах — рассказах, в балладах, в которых первостепенную роль играет уже не выявление чувства, а повествование о сменяющихся событиях, композитор также старается сохранить чувство формы.

Характерно, что музыкальная форма в двух рассказах «Орлеанской девы» (Кардинала и Иоанны) почти целиком определялась развитием содержания текста: это — цепь отдельных тонально оформленных (см. пред. главу) эпизодов.

В дальнейшем, следуя общему принципу своего творческого метода — стремлению к обобщению, Чайковский ставит своей задачей и в форме рассказа — баллады дать обобщение основного настроения рассказа в центральном мелодическом образе

---

[1] В этом уже сказалась тенденция к драматизации музыкальной формы, обобщения в ней сценического действия, показ героя в разных состояниях, раскрытие перехода от одного состояния к другому.

и его развитии. Так, например, баллада Томского, несмотря на непрерывное развитие событий в ее сюжете, представляет вариационно-куплетную форму, в развитии которой Чайковский гениально осуществил линию сквозного действия, т. е. непрерывно растущее от начала к концу эмоциональное напряжение. Но, в отличие от эмоциональных ариозо, он здесь почти не прибегает к «симфонизации» вокальной мелодии. Максимально варьируя сопровождение, изменяя динамические оттенки, вводя небольшие вставные инструментальные эпизоды (например, после второго куплета), композитор демонстрирует еще раз новые возможности динамизации куплетной формы [1].

При переработке «Вакулы» в «Черевички» в клавире второго акта, в эпизоде, когда гости Солохи сидят в мешках и раздается внезапный стук в дверь Вакулы, мы находим характерную пометку карандашом композитора: «тут квинтет». В этой лаконичной отметке раскрывается основной принцип понимания Чайковским ансамбля. Ансамбль как и ария — это прежде всего остановка в действии, но в то же время остановка, вызванная действием, эмоциональная реакция на свершившееся сценическое событие [2]. В этом и оправдание ансамбля как музыкально-сценической формы! Об этом достаточно ясно говорят факты, приведенные мною в первой главе, в разделе о сценарии. Именно поэтому ансамбли почти всегда служат частью сцены, органично вытекают из действия и переходят в него. И в этом отношении «Орлеанская дева» несколько отлична: ее ансамбли часто являются не эмоциональной реакцией, а простым объединением нескольких вокальных партий, участвующих в сцене действующих лиц. Ансамбли этой оперы гораздо более закруглены, закончены как самостоятельные номера (особенно в больших финалах) и вместе с тем более многоплановы (в этом смысле более действенны).

Когда в «Чародейке» композитор также столкнулся с большим кругом одновременно действующих лиц, он всячески старался избежать многоплановости. Интересно, что рукописные наброски первого акта этой оперы, богатой ансамблями, почти нигде не имеют характера рукописи многоголосного произведения; везде — лишь одна строчка вокальной партии; реплики почти нигде не наслаиваются, а представляют одну последовательную линию. Это показывает, что даже такие сцены композитор воспринимал «гомофонно».

Останавливаясь на вопросах драматизации трехчастной формы, я в частности указывал на прием передачи проведения репризы двум голосам, вернее, добавления к повторению основной темы контрапунктирующего вокального подголоска.

[1] Достаточно хотя бы вспомнить приведенный выше прием введения в балладу Томского трубы solo.

[2] Несколько особняком в этом отношении стоят дуэты-диалоги.

Это последнее обстоятельство чрезвычайно важно и характерно для ансамблей Чайковского. Несмотря на то, что он часто восхищается в оперных ансамблях Моцарта (например, в секстете из «Дон-Жуана») его гениальным умением сохранить в ансамбле самостоятельность и характерность линии каждого голоса [1] — в своих ансамблях Чайковский в подавляющем большинстве случаев не придерживается принципа равноправности каждого голоса, всегда выдвигая партию ведущего действующего лица на первый план. Это, пожалуй, наиболее характерная черта ансамблей Чайковского. В частности, это мы наблюдаем и в дуэтах-репризах. Естественно, что простое повторение главной музыкальной темы одним действующим лицом (отступление есть лишь в «Опричнике») уже выделяет его по сравнению с другими лицами, а так как большей частью реприза динамизируется изменением не только в сопровождении, но и в самой вокальной партии, то естественно, что это еще более подчеркивает образ главного действующего лица. Этот принцип мы можем заметить в ансамбле любого характера, любого состава исполнителей. Таковы, например, децимет в «Чародейке», секстет с хором в «Орлеанской деве», квинтет и септет в «Пиковой даме» и т. д.

Во всех случаях выделена на первый план партия ведущего действующего лица — центральной фигуры того события, которое обобщается в ансамбле. Это осуществляется путем передачи ему основной музыкальной темы ансамбля, полной или частичной поддержки этой темы большинством других участников ансамбля, дублированием этой темы в оркестре, изложением ее в наиболее напряженной тесситуре, с острой ритмикой и др. выразительными средствами («Наветам дьявольским» — ансамбль третьей картины «Орлеанской девы», «В вашем доме» — в четвертой картине «Онегина» и др.).

Характерно, что когда артистка Славина, исполнительница партии Княгини в «Чародейке», обратилась с письмом к Чайковскому с просьбой облегчить тесситуру ее партии, то в ряде случаев, в некоторых речитативных репликах, композитор со-

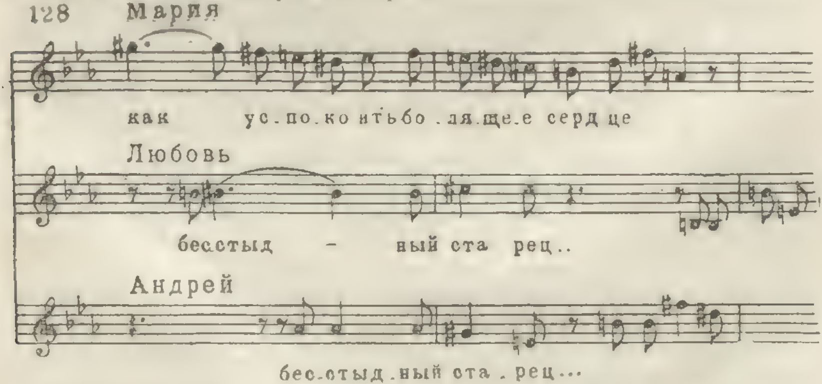
---

[1] «Конечно, с точки зрения простого здравого смысла бессмысленно и глупо заставлять людей, действующих на сцене, которая должна отражать действительность, не говорить, а петь. Но к этому абсурду люди привыкли и, слушая секстет [из] «Дон-Жуана», я уже не думаю о том, что происходит нечто, нарушающее требования художественной правды, а просто наслаждаюсь красотой музыки и удивляюсь поразительному искусству, с которым Моцарт сумел каждой из шести партий секстета дать особый характер, оттенить резкими красками каждое действующее лицо, так, что забыв отсутствие правды в самой сущности дела, я поражен глубиной условной правды, и восхищение заставляет умолкнуть мой рассудок». Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, т. III, стр. 226—227. Письмо от 28 сентября 1883 г.

гласился на изменение, но категорически отказался внести эти изменения в ансамблях. В ответном письме к Славиной он пишет, что не может согласиться на изменение тесситуры ее партии, в частности в заключительном квартете второго акта. «Это **ужасно** жаль!» — замечает он, подчеркнув четыре раза слово «ужасно». Если мы вспомним некоторые эпизоды, о которых идет речь, — нам станет совершенно ясно, почему именно композитор не согласился на эти изменения.



Действительно из партитуры ансамбля видно, как **выделена** партия Княгини в этом ансамбле. Этот же принцип можно легко заметить и в большом ансамбле финала первой картины «Мазепы» в партии Марии.



Благодаря этому приему показа «крупным планом» состояния ведущего образа (или ведущих образов) Чайковский делает нередко ансамбль условным. Так, например, «ведущему» настроению ансамбля подчиняются образы, совершенно ему

подчас чуждые, как, например, Томский в квинтете первого акта «Пиковой дамы».

Значение основного, обычно первого, мелодического образа в ансамбле решающее: именно этот первый мотив подтекстовывается словами, выражающими *основное* настроение, содержание ансамбля («Мне страшно!», «Ей этот перстень драгоценный?», «Старец безумный...», «В вашем доме...» и т. д.); все остальные слова, как и в арии, являются лишь повторением, «перепевом» первой основной мысли. И композитор все делает для того, чтобы максимально *выделить* этот основной, «ударный» мотив, обобщающий *ведущее* настроение. После того, как он достаточно рельефно показан в партии ведущего лица ансамбля, он передает мотив в вокальную партию других действующих лиц, чтобы иметь возможность введением нового тембра (более высокой тесситуры) подчеркнуть главную мысль («В вашем доме...», «В руках московских палачей...» и т. д.). Чтобы еще больше акцентировать ведущую мелодическую мысль ансамбля, Чайковский нередко использует и другие средства. Так, например, развитие основного мотива благодарности «Прими хвалу» (заключительный ансамбль «Иоланты») проходит следующие последовательные этапы: соло «ведущего» лица — Иоланты, партия хора, оркестр.

Небольшие ансамбли очень часто представляют краткие одночастные периоды, в которых определяющим является принцип «доразвития» первой мелодической фразы в партиях участников, иногда все же с намеком на репризность («Мне страшно!», «Несчастный день...» и др.).

Таково первое отличие вокальных ансамблей в операх Чайковского — стремление показать «крупным планом» как настроение основного образа, так и состояние ведущей группы образов в важный переломный момент драматического действия.

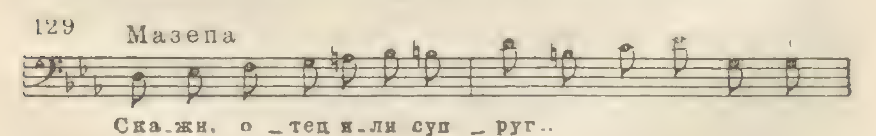
Второй весьма важной задачей, для разрешения которой Чайковский использует ансамбль, является необходимость объединения двух, а иногда и трех действующих лиц одним настроением. Осуществление этой важнейшей драматической задачи становится возможным лишь в оперной драматургии и решается она чрезвычайно просто — объединением вокальных партий двух героев *одной* мелодией, в одном музыкальном образе. Это обычный прием в кульминациях любовных дуэтов[1]. Такой ансамбль обычно включает две стадии: вначале *последовательное* проведение одной мелодии двумя героями и затем ее *одновременное* параллельное изложение, большей частью средствами па-

[1] Но не только в любовных; например, Кочубей и Искра в эпизоде казни.

раллельного движения в терцию с незначительными отклонениями подголосочного типа. Этот же прием в аналогичной ситуации — объединение группы героев в одном порыве, настроении — встречается и в большем по числу участников ансамбле. Таков, например, заключительный ансамбль в сцене заговора «Мазепы» «В руках московских палачей...» и др.

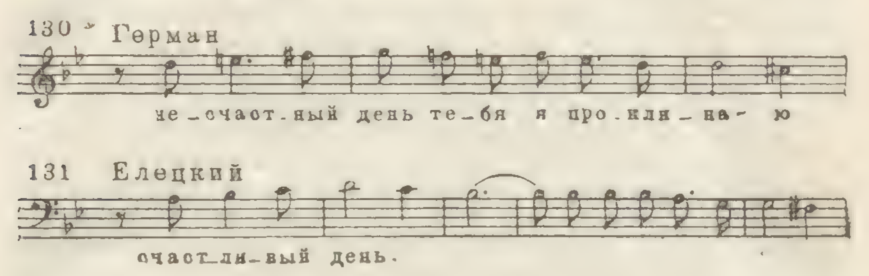
Чрезвычайно редки примеры иного построения ансамблей— объединение героев, находящихся в противоположном, контрастном настроении, состоянии. Правда, ранее уже указывались случаи добавления голоса как средства динамизации репризы ариозо, драматизации действия, сцены. Подобные примеры обычно встречаются в тех эпизодах, когда второй персонаж пребывает в состоянии, контрастном к первому. Например, Лиза и Герман в дуэте шестой картины, Андрей и Мазепа в последней картине, Князь и Кума в третьей картине «Чародейки» и т. д. Но чаще всего один из голосов не занимает равноправного положения, хотя бы потому, что «носителем» основного мелодического начала (репризы) является один герой; вокальная партия второго персонажа имеет лишь функцию противосложения, подголоска. Характерным в этом отношении примером является вариант сцены Мазепы и Марии из третьей картины оперы. В первом, значительно расширенном варианте сцены, после слов «Соблазном постланное ложе...» следовало ариозо Марии «Ты мне всего, всего дороже»; затем речитатив и монолог Мазепы «Скажи, отец или супруг тебе дороже?», и вся сцена заканчивалась дуэтом. В дальнейшем композитор отказался от этого варианта и резко сократил сцену, заменив все указанные номера одним небольшим дуэтом, т. е. прибавлением к ариозо Марии «Ты мне всего, всего дороже» второго голоса — Мазепы с его репликами «Скажи, отец, иль я...». Музыкальным же материалом этих реплик явились мелодические фразы, ранее служившие контрапунктическими репликами оркестрового сопровождения в ариозо.

129

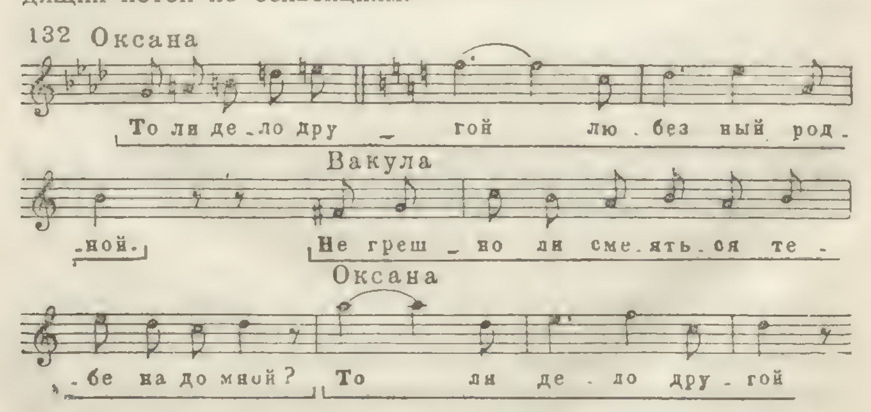


Из очень немногочисленных попыток создать «контрастное» равноправие в драматических дуэтах можно указать на дуэт Германа и Елецкого «Счастливый день... — Несчастный день...». Здесь несомненно желание композитора выразить противоречивость их состояния в контрастных мелодических линиях: преобладание устойчивых и длительных установок, большая плавность мелодической линии у Елецкого; отсутствие первых сильных долей, разорванность мелодической линии, пре-

обладание нисходящих, гаммообразных ходов, пунктированной ритмики — у Германа.



Часто Чайковский показывает контрастное состояние героев в ансамбле, сохраняя «верность» «гомофонному» стилю. В таких случаях метод построения ансамбля несколько напоминает принцип квинтета из «Риголетто». Заключительный дуэт Вакулы и Оксаны первого акта, написанный в 1884 году, представляет, например, следующую схему: 1) экспозиция — ариозо Оксаны C-dur «То ли дело другой»; 2) контрастная, средняя часть — ариозо Вакулы As-dur «Не грешно ли тебе...» и реприза — дуэт. Темой репризы остается C-dur'ная тема «То ли дело». Одновременное наслоение голосов происходит лишь в заключительном эффектном дуэте; в первой половине ансамбля-репризы голоса соединяются последовательно, причем они распределяются на отрезки, характер которых в общем соответствует контрастным эмоциональным состояниям героев: у Оксаны остаются отрезки верхнего регистра с «вершиной-источником», преобладанием нисходящего мелодического движения; у Вакулы — эмоциональный восходящий поток по секвенциям.



Формальное построение ансамблей не отличается ничем от монологических номеров: мы встречаем там аналогичные схемы.

ГЛАВА V

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

I

В каждой драме основными взаимодействующими факторами служат характеры и положения. Нет характеров вне положений, так же как нет положений, не создаваемых характерами. В этом специфика каждого драматического произведения.

В опере, и особенно в опере Чайковского, выдвигается на первый план еще один важнейший фактор — с о с т о я н и е.

Именно оно, состояние характера, образа, есть то необходимое качество, в котором драматическая ситуация может быть э м о ц и о н а л ь н о обобщена, а, следовательно, и выявлена в музыкальных образах. Благодаря этому в опере Чайковского мы всегда ощущаем две параллельные линии— линию сценического развития и сквозную линию состояний. Естественно, что вторая линия, совпадая с первой во всех основных, опорных точках, значительно менее детализирована, гораздо более обобщена.

И именно эта обобщающая линия состояний главных характеров играла самую значительную роль в оперной драматургии Чайковского.

С этой точки зрения драматургию Чайковского можно вполне определить как д р а м а т у р г и ю с о с т о я н и й. Именно поэтому так особенно остро чувствуется в каждой из сцен «подтекст», «подводное течение» действия. Именно поэтому таким самостоятельным, разнообразно-используемым фактором оказывается оркестр.

Развитие характера у Чайковского, есть прежде всего движение героя от одного «ведущего» состояния к другому, «становление» и развитие его ведущих страстей.

Создание музыкальных образов, обобщающих последовательные качественные состояния героя, было первым и важнейшим этапом работы композитора. Обобщающий музыкальный образ — мотив состояния был основным средством харак-

теристики образов, главным фактором музыкально-драматического развития [1].

Он обобщает состояние, органически связан со сценическим действием. Третья отличительная черта его — разнообразие приемов развития. В пределах эпизода одного эмоционального состояния обобщающий его мотив мог встречаться как тематическое зерно закругленных номеров, как материал оркестрового развития, как «контур» речитативных реплик.

Преобладающее значение принципов музыкального развития достаточно ясно из того, что обычная логика развития сценического действия в опере Чайковского всегда корректировалась закономерностями развития музыкального материала. Для достижения этой трудной, но необходимой цели Чайковский, как мы знаем, работал долго и упорно: он создал максимальное разнообразие музыкальных форм — от статичной традиционной da capo до максимально свободных схем «амфибрахического цикла» — сквозных сцен. Именно в этом его реформаторское значение как оперного композитора.

Когда-то в своих «Письмах о «Севильском цирюльнике» Бомарше возмущался по поводу введения в оперу принципов музыкальной формы: «Разве есть репризы или рондо в драме?» — с наивным удивлением восклицал он. Но основное качество оперного композитора и заключается в умении соединить принцип сценической ситуации драматического спектакля с закономерностями развития музыкального материала. Чайковский стремился к репризе, рондо и другим элементам музыкальной формы, потому что знал, что он создает драматическое произведение именно средствами музыкального искусства, безусловно имеющего свои законы и принципы. Архитектоника такого временного искусства, как музыка, требовала реприз, закругленной формы, особенно в конце актов, сцен. И не случайно, что даже в «сквозной» музыкальной драме Вагнера, в конце актов мы встречаем такие по-своему закругленные эпизоды, как «Заклина-

[1] Очень важно еще раз подчеркнуть, что в отличие, например, от музыкальной драмы Вагнера или Дебюсси музыкальный образ у Чайковского всегда тесно связан со сценическим образом, поведением действующего лица на сцене. В одной из сцен второго акта «Чародейки» появляется Князь—наместник. Он удручен. Развивающийся в оркестре мотив раскрывает его душевное состояние. Внезапно Князь видит Мамырова: между ними происходит небольшой разговор, отвлекающий на момент Князя от его мыслей. Мамыров уходит, и вновь появляющийся в оркестре мотив без слов «сообщает» слушателю о возвращении гнетущего, сосредоточенного настроения Князя; как результат его следует дальнейшее сценическое действие. Таким образом, мотив состояния становится активным драматическим фактором, способным самостоятельно создать новую сценическую ситуацию. Но на это я уже достаточно указывал в процессе изложения.

ние огня», «Смерть Изольды» и др. Условность развития действий в опере Чайковского и заключается прежде всего в скачкообразном принципе развития от состояния к состоянию, выявленному в более или менее закругленной музыкальной форме.

Жанр лирической оперы, конечно, не случайно оказался столь близким Чайковскому. На то был целый ряд причин. Во-первых, авторы произведения этого жанра впервые (и в в этом была их прогрессивная роль) поставили себе целью показать ту самую драму простых, обыденных людей, «человечных» чувств, которая, как мы знаем, была одним из главных тезисов в оперной эстетике Чайковского [1].

Хотя сюжетная канва опер Чайковского, как и у французских лириков, никогда не была связана с современностью, тем не менее, она была очень близка к ней; нередко эта близость вызывала иронию, негодование в кругах консервативной критики («Евгений Онегин», «Кармен», «Травиата»). Но даже в том случае, когда использовались сюжеты отдаленных исторических эпох, авторы неизменно акцентировали в них личную драму, стремились поставить в них моральные проблемы, актуальные для современности. Такова в частности тенденция к ограничению, «снижению», «лиризации» исторических, философских сюжетов во французской лирической опере. Отражение ее мы находим в «Иоланте», «Воеводе», «Мазепе» Чайковского.

Драма личности (почти всегда женского образа) во французской и итальянской лирической опере очень часто напоминает нам знакомую тему стремления человека к своему счастью и гибели его в результате столкновения с безжалостной судьбой [2]. Многие темы опер Массне, Гуно неоднократно именно в этом смысле отмечались положительно Чайковским [3]. Тема противопоставления личности и окружающего ее общества была той благодарной почвой, на которой происходил в дальнейшем процесс романтизации французской лирической оперы.

Но не только тематика лирической оперы оказалась близкой Чайковскому. Цель оправдывает и порождает средства. Новая тематика вызвала другой, очень важный процесс в эволюции французской оперы — демократизацию музыкального языка. Едва ли не главным результатом этого процесса явился отход от твердых жанровых «канонов», взаи-

---

[1] Примерно аналогичный процесс несколько раньше происходил и в итальянской опере (оперы Верди 40-х годов).

[2] В отличие от образов Чайковского героини опер Массне, Гуно и Пуччини почти всегда пассивны, они — лишь сентиментальные, покорные своей судьбе существа.

[3] Конечно, чувства героинь Массне, Гуно и Бизе (за исключением «Кармен») никогда не достигали того философского уровня, на который поднимал Чайковский «бытовое» чувство любви.

мопроникновение, взаимооплодотворение средств большой и комической оперы. Этот процесс начался еще в пределах каждого из этих жанров и послужил основой, на которой возник жанр лирической оперы. Это дало повод называть его demigenre. Таким образом, прогрессивная черта лирической оперы заключалась в том, что именно содержание в значительной степени определяло и порождало форму, а следовательно, при достаточном мастерстве, значительно расширялись ее выразительные возможности. Поэтому вершина лирической оперы на Западе — «Кармен» оказалась в смысле взаимопроникновения различных оперных форм и жанров столь же прогрессивным явлением, каким был на своем этапе «Дон Жуан» Моцарта. Лучшие примеры такого взаимодействия мы видим и на примерах опер Чайковского. За исключением «Опричника», «Орлеанской девы», я затруднился бы точно определить жанр опер Чайковского. Ибо, например, такая комическая опера, как «Черевички», или лирическая опера «Евгений Онегин», имеют много общего с жанром большой оперы, а большая опера — «Пиковая дама» включает в себя много элементов других жанров. Эволюция от «Опричника» к «Орлеанской деве» и затем к «Пиковой даме» наглядно демонстрирует изменение жанра большой оперы в пределах творчества самого Чайковского. Без такой оперы, как «Чародейка», насыщенной сквозными сценами, невозможны были бы четвертая и пятая картины «Пиковой дамы»...

II

Еще более органичное и действенное влияние оказали на Чайковского гениальные образцы русской музыкальной культуры — оперы Глинки и «Русалка» Даргомыжского [1].

«Русалку» Даргомыжского можно смело назвать первой русской лирической оперой. Об этом достаточно ясно свидетельствует ряд признаков: «снижение» тематики, «простая, но сильная драма обыденных людей», взаимопроникновение форм из различных оперных жанров, упрощение музыкального языка, его связь с бытующими интонациями.

Чайковский мог услышать эту оперу тотчас же по приезде в Москву, где она была возобновлена в 1865 году. Здесь он видел «Русалку» неоднократно, знакомился с ней по клавиру. Рецензии его в «Русских Ведомостях» носят глубоко положительный характер. «Известно, что сила Даргомыжского заключается в его удивительно реальном и вместе с тем изящно певучем речитативе, придающем его великолепной

[1] Я не касаюсь здесь вопроса о взаимосвязях этих классических творений русской музыки с западноевропейской оперой: Глинки с Вебером, а Даргомыжского с предвестниками французских лириков.

опере прелесть неподражаемой оригинальности», — так писал он в одном из своих фельетонов [1].

Именно Даргомыжскому принадлежит выдающаяся роль в драматизации и расширении оперных форм. Великий искатель «правды в звуках», он был подлинным новатором, скрещивая и взаимно оплодотворяя различные оперные формы. Впервые мы находим у него драматизацию трехчастной формы [2], сквозную камерную сцену, в которой соединяются самые разнообразные оперные формы — речитатив, ариозо, закругленный номер — дуэт и т. д. Впервые именно у Даргомыжского встречается взаимопроникновение речитатива и ариозо, разнообразие типов речитатива, в том числе именно тот вид, которому Чайковский придавал особое значение и который, по его словам, оказал на него огромное влияние: «реальный, но напевный речитатив». Логическим развитием этого типа речитатива были, с одной стороны, «организованный» речитатив Чайковского и, с другой стороны, интонационный речитатив Мусоргского.

В «Русалке» Даргомыжского — первой русской лирико-психологической опере — мы находим истоки и целого ряда других приемов, использованных впоследствии Чайковским. Прежде всего это приемы использования музыкально «нейтрального», часто жанрового материала: прием песен — «предвестников», хоровых песен-характеристик («По камушкам» — «Невольно к этим...»), развитие действия «в глубину» через диалог реплик голоса и оркестра [3], широкое использование приема обобщения через жанр (характеристика Князя [4]), наконец, тесная связь мельчайших нюансов модуляционного плана с развитием мыслей и чувств героя [5] — все эти черты оперного стиля Даргомыжского, используемые им прежде всего для раскрытия внутреннего движения характера, способствующие развитию образа в целом, и явились той благодарной почвой, на которой впоследствии взошли чудесные и разнообразные всходы. Именно на этой базе сформировались многие приемы оперной драматургии Чайковского [6].

---

[1] «Русские Ведомости», 14 сентября 1873 г. См. Музыкальные фельетоны и заметки Петра Ильича Чайковского. М. 1898, стр. 145.

[2] Правда, динамизация репризы еще очень слабая — реприза как дуэт.

[3] Наташа вспоминает — оркестровые реплики (первый акт).

[4] См., например, характеристику князя в оркестре на словах «Мой милый друг» (h-moll).

[5] Например, выразительная модуляция из c-moll в C-dur через As-dur на словах Наташи: «Ты женишься!»

[6] Не только «Русалка», но несомненно и «Каменный гость» оказали свое влияние. Например, музыкальная характеристика эволюции образа донны Анны весьма сходна с Татьяной в «Онегине»: тезис характера — лейтмотив, проникновение новой страсти—изменение мелодической сферы.

III

В том же фельетоне «Русских Ведомостей» Чайковский писал: «...по изяществу кантилены и речитатива «Русалка» в ряду русских опер занимает бесспорно первое место после недосягаемо-гениальных опер Глинки» [1].

Оперы Глинки были неисчерпаемым, драгоценным источником драматургии и для Чайковского и для Даргомыжского. Без сцены в лесу «Сусанина» не могло быть «Русалки» Даргомыжского — наиболее близкой Чайковскому как целое, как жанр. В этой гениальной сцене заключены очень многие элементы психологического реализма русской оперы.

Диалог Сусанина и оркестра (воспоминание о детях), психологизация картин природы (контрапункт мотивов бури и темы Антониды), выразительный мелодический речитатив (реплики Сусанина [2]) — все это отдельные приемы, последовательно развитые в «Русалке» и в операх Чайковского.

Метод использования различных жанров народных песен для характеристики образа (Антонида, Людмила) получает свое развитие в приемах характеристики Лизы, Оксаны. Принцип острой лейтмотивной «портретной» характеристики образов—масок (Наина, Фарлаф) оказывает решающее влияние на создание музыкального облика Орлика, Чуба, Мамырова. Столь характерный для Чайковского прием обобщения метрически организованного (короткие реплики) речитатива в ярком мелодическом образе оркестра — Глинкой используется неоднократно. Большое драматургическое значение тембра, лада для характеристики героев «Руслана» [3] также не прошло бесследно для творческого метода Чайковского.

Все эти отдельные штрихи драматургии Глинки были в той или иной степени творчески претворены Даргомыжским в «Русалке», и восприятие их Чайковским, возможно было и непосредственным, но, во всяком случае, оно было тесно связано с одновременным «освоением» драматургии «Русалки».

Но было одно, может быть главное, драматургическое качество опер Глинки, осознанное Чайковским уже безусловно независимо от Даргомыжского. Оно имело исключительно плодотворное влияние на его оперную драматургию. Таким

---

1 Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского, Москва, 1898, стр. 145.

2 Так, в первоначальном замысле «Сусанина» мы находим следующую запись Глинки: «Ответы его полякам, по моему мнению, должны быть краткими и сильными и чем они будут кратче, тем удобнее для музыки, которая будет не речитатив, но характерное пение non motivé». (См. Записки М. И. Глинки. Изд. Суворина, С.-ПТБ, 1887, стр. 420).

3 См., например, речитатив Светозара в первой картине «Руслана».

качеством является умение организовать, интуитивно осознать музыкальное сквозное развитие оперы, почувствовать ее как непрерывное, развивающееся целое. Вне сомнения, это стало возможным благодаря тому, что именно симфонизм был основой творческого метода и Глинки и Чайковского.

Наиболее показательной в этом отношении оперой служит, конечно, «Иван Сусанин»[1]. В этой опере впервые встречается принцип создания двух контрастных музыкальных (мелодических, гармонических, метро-ритмических и др.) образований, соответствующих двум антагонистическим силам произведения. Во всех драматических эпизодах, опорных пунктах сквозного действия оперы пунктирный ритм, трехчетвертной метр, характерные мелодические интонации мазурки сталкиваются с плавной кантиленой «Сусанина»[2]. Каждая из контрастных мелодических сфер оперы — комплекс «Славься» и комплекс «Мазурки» — в течение всей оперы претерпевает значительный путь развития, соответствующий общему замыслу, сквозному развитию идеи произведения[3]. Совершенно очевидно, что этот же принцип, поднятый на новую высоту (в смысле углубленности развития каждого из элементов комплекса), мы встречаем в «Мазепе», «Чародейке» и особенно в «Пиковой даме».

IV

Таковы некоторые примеры, иллюстрирующие историческую преемственность принципов драматургии Чайковского и его предшественников. Приведенные примеры не могут исчерпать и доли этих разнообразных исторических связей[4]. Но это и не было целью настоящей работы. Выяснение всесторонних взаимосвязей Чайковского с западноевропейской

[1] Не случайно в спорах с русланистами Чайковский разделял точку зрения Серова.

[2] Как контраст к «польской» мелодике она отличается большой ладовой устойчивостью, преобладанием продолжительных сильных долей, квадратностью в масштабном развитии и т. д.

[3] Достаточно вспомнить всемерное укрепление, «становление» темы «Славься» от хора «В бурю», через речитативные реплики Сусанина, хор крестьян, развитие в оркестре, сопровождающее молитву Сусанина в третьем действии, сцену в лесу — к грандиозному торжественному утверждению темы-лейтмотива в финале. Противоположную смысловую эволюцию претерпевает «Мазурка» — от блестящего проведения ее во втором акте к трагическому звучанию в сцене в лесу.

[4] Круг этих связей, конечно, гораздо шире и сложнее. Так, например, несомненно влияние Моцарта. Это относится прежде всего к значению мелодического образа, обобщающего общее настроение ситуации, разнообразное развитие его (секвенции!), обобщающее развитие драматической ситуации. Наиболее близким Чайковскому оказался образ донны Анны, музыкальная характеристика которой имела особенно большое влияние, как и вся опера «Дон Жуан».

и особенно русской оперной драматургией — большая и достойная тема для отдельного исследования. В данной работе я пытался установить некоторые основные принципы и приемы оперной драматургии одного из великих деятелей русского музыкального театра. Причем, в стремлении выявить наиболее характерные, присущие именно Чайковскому черты оказался «принесенным в жертву» также и процесс эволюции внутри творчества самого композитора. В работе лишь изредка акцентируется эволюция отдельных драматургических приемов. Совершенно естественно, что, благодаря такому «углу зрения», основным материалом, подвергнутым анализу, оказались оперы «послеонегинского» периода, в которых принципы драматургии окончательно сформировались и откристаллизовались. Именно поэтому такая опера, как «Опричник», менее самостоятельная, менее зрелая, чем другие, очень мало фигурирует в работе, и, наоборот, «Пиковая дама» — вершина оперной драматургии Чайковского — использовалась в работе больше других.

Основная цель этой работы — установить некоторые основные принципы и приемы драматургии оперы «ариозного» типа, познакомить, хотя бы и не исчерпывающе, с методом работы Чайковского над оперой. Эта задача давно поставлена нашей советской оперной практикой. Ибо совершенно очевидно — нельзя создать новую полноценную советскую оперу, не освоив всего того богатого наследства, которое было накоплено развитием как мировой, так и национальной оперной культуры.

Достаточно хорошо известны все печальные факты, связанные с попытками создать оперу, игнорируя достижения великих мастеров прошлого.

Второй этап истории советской оперной культуры ведет свое начало с постановки оперы «Тихий Дон» Дзержинского. С тех пор появилась целая группа опер, использующих более последовательно (с бо́льшим или меньшим творческим отношением) принципы драматургии как Мусоргского, так и Чайковского. Таковы, например, из опер декламационно-диалогического типа — «Семен Котко» Прокофьева, «Гроза» Трамбицкого, из опер песенного типа — «В бурю» Хренникова, «Тихий Дон» Дзержинского, «Станционный смотритель» Крюкова»[1].

Совершенно естественно, что оперы второго типа ближе к операм Чайковского. Их авторы в процессе работы, повидимому, не раз обращались к клавирам его опер. В отно-

[1] Такое разделение жанра, конечно, условно, ибо в советской опере приемы драматургии Мусоргского совершенно законно скрещиваются с приемами драматургии Чайковского. Таковы, например, массовые диалогические сцены в «Тихом Доне».

сительно лучших образцах мы встречаем попытку ввести формы ариозо, мелодического напевного речитатива, оркестровые кульминации, обобщающие развитие, состояние героев (сцена Аксиньи в третьем акте «Тихого Дона», появление антоновцев в конце первого акта и сцена Наташи в четвертом акте оперы Хренникова). В этих же операх мы можем встретить и более детальное следование отдельным приемам опер Чайковского. Таковы, например, речитатив Наташи на фоне печальных интонаций и размеренного движения антоновской песни «Неволя» или эпизод смерти Фрола Баева на фоне оркестрового развития темы Сторожева.

Но подавляющее большинство сознательных или бессознательных заимствований из оперной драматургии Чайковского показывает, что восприятие принципов ее произошло лишь в поверхностной, внешней форме; почти все оперы этого типа достаточно ясно говорят о том, как недопустимо мало изучена и, главное, как неправильно понята оперная драматургия Чайковского некоторыми советскими оперными композиторами. Приведу несколько примеров.

V

Самое элементарное ознакомление с такими операми, как «В бурю» Хренникова, «Тихий Дон» Дзержинского, показывает, что в этих операх отсутствует едва ли не основное качество оперной драматургии вообще и Чайковского в частности — музыкальный замысел, музыкальное воплощение идеи, развитие ее. Каким образом, например, выявлена идея ленинской правды в опере Хренникова? Чайковский, в том случае, когда он отказывался от принципа лейтмотивов, создавал обычно два контрастных комплекса, соответствующих взаимодействующим силам; в их противоречивом развитии и утверждалась идея произведения. Как же разрешает эту проблему Хренников? Одна отрицательная сила, воплощенная в облике Сторожева, достаточно сильно воздействует на слушателя [1]. Сила же, ей противопоставленная и призванная победить, лишена какого-либо яркого мелодического образа или комплекса музыкально-выразительных средств. Именно поэтому зритель оперы «В бурю» воспринимает победу идеи ленинской правды, слушатель же ни в какой степени не может разделить этой счастливой участи. Музыка оперы большей частью иллюстрирует, но не обобщает действие.

Такому восприятию содействует и другой важнейший недостаток, также характерный не только для оперы Хренникова, — отсутствие связи между развитием идеи произведения и

[1] В смысле самостоятельности, характерности мелодической сферы, создания своих, отличающихся вокальных форм.

«единым действием» его главного героя. Этому качеству Чайковский придавал большое значение и уделял ему достаточно много времени.

Листрат и Сторожев — носители двух антагонистических начал в опере. Казалось бы, что в любом жанре оперы, тем более в жанре, выбранном Хренниковым, должен был существовать основной образ — герой, который бы являлся главным объектом, испытывающим воздействие этих противоречивых сил. Такой образ формально и существует в опере — Ленька и Фрол Баев — обобщенный образ «середняка». Именно в эволюции этих действующих лиц, особенно Фрола, и должна была «становиться» идея ленинской правды. Но не то в опере: наряду с отдельными удачными эпизодами (смерть Фрола) сценический образ Фрола Баева не имеет своего музыкального «двойника». Поэтому схематично и примитивно его развитие в опере. Тот же недостаток характеризует аналогичный по драматургической роли образ Семена Котко. Его развитие, более верное по замыслу либреттиста, почти не связано с развитием героической идеи произведения: в конце оперы его характеризует та же интонационная сфера, что в начале; образ, который должен был по замыслу либреттиста в конце оперы предстать в ином — героическом качестве, отличается крайней безжизненностью, его музыкальная характеристика количественно и качественно недопустимо ограничена.

Один из решающих недостатков многих советских опер — безжизненность большинства ее центральных положительных героев — коренится прежде всего в отсутствии необходимой связи между развитием центрального образа и идеей произведения, отсутствии противоречия, двигающего образ. Напомню опять-таки важнейший момент в работе Чайковского — обдумывание этапов развития центральных образов, наброски музыкальных тем, обобщающих «качественные» состояния эволюции героя[1].

Еще бóльшая драматургическая небрежность видна в работе над образами — носителями положительного начала в опере; таковы Давыдов, Листрат, Ременюк. В опере Чайковского носители противоречивых сил, воздействующих на героя (Лиза, Мазепа, Юрий и др.), почти всегда в процессе своего взаимодействия с главным героем сами претерпевают внутреннюю эволюцию, получают свое «единое» действие. Надо сказать, что в этом отношении представители отрицательных сил (Сторожев, Ткаченко, Половцев и др.) оказались в значительно более выгодном положении. В них почти всегда зало-

---

[1] Показательно, что решительный перелом в деле создания положительного образа в киноискусстве наступил с появлением образа Чапаева, наделенного внутренним противоречием. Успех главного образа обеспечил успех произведения в целом.

жено противоречие, что дает автору гораздо больше возможностей для выявления характера; они наделяются целым рядом жизненных, индивидуализирующих черт (хитрость, воля и др.). Это, в свою очередь, позволяет с помощью лейтмотива, присущей каждому персонажу своей интонационной сферы создать характерный музыкальный образ (например, Ткаченко). Не случайно, что более простые, но гораздо менее важные для развития идеи образы-маски также оказались несравненно удачнее центральных образов. Фроська, Микола, Сашка, даже Щукарь — это настоящие реалистические образы.

Вторым и не менее важным недостатком многих советских опер в сравнении с принципом драматургии Чайковского является отсутствие сквозного действия и целесообразного, подлинно драматургического использования лейтмотивов. Анализируя оперы Чайковского, я отметил по меньшей мере два основных принципа использования лейтмотивов: 1) лейтмотивом наделяются только объекты, имеющие потенциальные возможности развития, — страсть, состояние, и 2) лейтмотивы максимально используются для создания сквозного действия всей оперы[1], в этом смысле они претерпевают сложную эволюцию своего развития от начала к концу произведения.

В опере «Тихий Дон» Дзержинского два основных лейтмотива — мотив угрозы и любви. Первый мотив уже по своему смысловому значению в опере был обречен на положение «музыкального оракула». Он появляется в опере в самые разнообразные моменты, связанные с ощущением угрозы вообще.

Пантелей гонит Аксинью — в оркестре впервые возникает мотив угрозы; причем единственный раз он возникает и в хоровой партии на словах: «старое с новым столкнулось...»[1] Казалось бы, что появление именно в такой ситуации и «расшифровка» его в литературном тексте должны были бы определить основную драматургическую роль этого мотива как значительного музыкального образа, обобщающего схватку старой и новой силы. Но затем этот же мотив встречается в момент грусти Григория об Аксинье, во второй картине и на фронте. Он же звучит и в эпизоде смерти дочки Аксиньи или при словах Сашки о том, что Аксинья с Евгением «спуталась». Весь этот смысловой «разнобой», отсутствие логической последовательности в использовании мотива, сведение его лишь к роли механического вестника угрозы[2], нависшей над героем, — свидетельствуют о том, что композитор не понял всей эффективности этого приема музыкальной драматургии. Неудивительно поэтому, что сама музыкальная «конструкция» лейтмо-

[1] Это второе качество является логическим следствием первого.

[2] То, что играло известную роль в музыкальной драме Вагнера, оказывается драматургически примитивным в театральном жанре оперы.

тива — его мелодические и гармонические качества не заключали возможности последующего развития мотива в опере: семикратное его проведение показывает полное отсутствие каких-либо признаков развития; каждый раз лейтмотив звучит как музыкальный символ — не больше. Вспомним на примере хотя бы двух лейтмотивов «Пиковой дамы», как упорно и настойчиво работал Чайковский над конструкцией зерна, добиваясь максимальной *внутренней* конфликтности ведущего мотива. Именно это качество и давало ему возможность многообразно развивать мотив, использовать его как важнейшее средство сквозного действия оперы[1].

Третьим значительным недостатком советской оперной драматургии является крайне ограниченное использование закругленных номеров в опере «ариозного типа». С «легкой руки» Дзержинского в советскую оперу проникла песенная стихия. Это было законной и естественной реакцией на заумные, изломанные мелодические конструкции «асмовцев». Чувства, состояния как будто бы получили форму своего естественного выражения, и в этом большая прогрессивная роль оперы Дзержинского. Но здесь же возникла опасность, которая в дальнейшем привела к тому, что оперы стали превращаться в своеобразные «песенные» сюиты. Целая гирлянда частушек, песен, романсов скреплялась беднейшим речитативом и несколькими оркестровыми интерлюдиями. Такие оперы возвращали в лучшем случае к временам французской комической оперы[2]. В них опера потеряла всю свою ценность как музыкально-*драматический* жанр. В значительной степени такой оперой оказалась и «В бурю» Хренникова. За исключением одной-двух сцен (Наташи—четвертая картина, матери—вторая картина), все сольные мелодические номера представляют частушки-песни. Именно они призваны характеризовать героев оперы. Но песня, как об этом я уже говорил, ни в какой степени не является *драматической* вокальной формой; она не может передать *движение* состояния. «*Цитатное*» использование куплетной песенной формы в оперной драматургии вообще, и у Чайковского в частности, встречалось либо как «фон» для создания настроения, либо как прием контраста в сочетании с другими драматическими формами, в частности, с острыми речитативными репликами[3], либо как сценически *смысловой* образ-лейтмотив. Но какая грандиозная работа была проведена Чайковским по созданию *вокальных драматических форм на основе* куплетной песни! Именно в

[1] Нельзя не признать больших успехов, достигнутых в этом направлении Прокофьевым на иной, чем у Чайковского, основе.

[2] С той разницей, что тогда связующим материалом был просто диалог.

[3] Например, романс Графини в четвертой картине «Пиковой дамы» (аналогичный пример — песня Дездемоны в «Отелло» Верди).

результате этого процесса возникли динамизированные куплетная, трехчастная, одночастная формы, динамизированные рондо и т. д., позволившие Чайковскому «покорить» песенную стихию не только для выражения многообразных состояний, но и самого движения, эволюции, перехода, процесса, т. е. сделать ее драматической формой выражения состояния.

В опере Хренникова имеются, как я уже сказал, некоторые попытки драматизации формы песни. Одной из таких попыток и вместе с тем одним из наиболее удачных мест всей оперы является ариозо — песня матери во второй картине. Аксинья изливает в песне свое горе, тоску по ушедшим сыновьям; эта песня представляет обычную трехчастную форму, причем ее средней частью и «кодой» — заключением служат оркестровые эпизоды. Средний оркестровый эпизод, следующий после экспозиции, очевидно, должен был по замыслу автора раскрыть внезапный взрыв чувств, — поэтому он напоминает по своей конструкции форму эмоциональной волны Чайковского. Но в дальнейшем вокальная партия никак не использует предыдущего оркестрового развития: средний оркестровый эпизод разряжает свой эмоциональный «заряд» тут же, до репризы, а реприза, хотя и излагается на секунду выше (в f-moll), представляет полное повторение второго куплета экспозиции; ее вокальная партия абсолютно не динамизируется, что, в свою очередь, никак не оправдывает характера оркестрового заключения песни. Чайковский же логически подготавливал переход одной части формы в другую, создавая тем самым единую сквозную линию всего номера в целом. Многообразно изменяя размеры и динамику отдельных частей, он всегда выдерживал принцип эмоционального равновесия целого.

Тот же пример (ариозо Аксиньи) характеризует еще один важнейший прием — принцип оркестровых кульминаций, демонстрацию чувств героя «крупным планом». Оркестровая волна строится у Хренникова (и у Дзержинского) почти всегда на принципе секвенцирования. Это и создает внешнее сходство ее с оркестровыми эпизодами опер Чайковского. Но применение этого приема лишний раз показывает, как мало еще почерпнули советские авторы в произведениях великого русского драматурга. Прежде всего, само звено секвенций имеет весьма отдаленное сходство с темой ариозо матери, и таким образом оркестровый эпизод не воспринимается как логическое развитие предыдущего вокального эпизода и подготовка последующего. Главное же заключается в крайней примитивности развития: звено секвенций лишь механически перемещается в верхний или нижний регистр. Этим, собственно (за исключением опять-таки механического прибавления голосов или инструментов) и ограничивается

развитие. Поэтому кульминация воздействует на слушателя лишь как «фонический» эффект, а не логическое, смысловое завершение предъикта; кроме того, в самой кульминации отсутствует и механическое развитие — немедленно следует снижение на тех же секвенциях.

Напомню, как работал Чайковский над конструкцией «амфибрахического цикла». Даже в пределах одной темы, построенной на этом принципе, он старался избежать, преодолеть механистичность секвенцеобразного развития (тема любви из «Пиковой дамы»), старательно подготовляя появление кульминации, дать качественное ощущение ее и продолжить развитие по другую ее сторону. В значительных по размерам оркестровых эпизодах (например, появление призрака в «Пиковой даме», сцена Любови и Марии), имеющих кульминацию не только в виде одной вершины, а целого «плато», — Чайковский демонстрирует исключительно разнообразные способы интенсификации развития в напряженном регистре. И, наконец, самое главное — во всех случаях оркестровые эпизоды-кульминации построены на смысловых, музыкально-тематических образах. У Чайковского оркестровые эпизоды-кульминации поэтому выражают состояние, переживание — действие, у Хренникова они лишь в лучшем случае иллюстрируют его, сопутствуют ему [1].

Четвертым важнейшим недостатком советской оперы является качество ее речитатива. Совершенно естественно, что так как песня ни в какой мере не могла создать эффект развития движения, то вся «тяжесть» этих важнейших качеств драматического произведения неминуемо должна была сосредоточиться на речитативе, поэтому роль его в советской опере особенно велика.

В русской опере существовало два основных принципа речитативного изложения: речитатив Мусоргского, построенный на «улавливании» и интенсификации речевых интонационных оборотов, и «организованный» речитатив Чайковского.

Первый вид речитатива гораздо сложнее и труднее, ибо он предполагает свободное владение композитором редкой способностью остро чувствовать характерный говор и воплощать его в музыкальной речи. Благодаря большой интонационной детализации, вокальная линия такого типа речитатива должна быть насыщена большим количеством разнообразных коротких мелодических оборотов.

Второй тип речитатива имел своим главным качеством о б о б щ е н и е речитативных реплик одной ситуации, одного эмоционального состояния, причем обобщение осуществля-

---

[1] В опере Прокофьева наличествуют значительно более яркие примеры, но главный метод построения кульминаций основан не на секвенциях, а на приеме мелодического «остинато».

лось Чайковским самыми различными методами. Очень часто в основе мелодического или метрического контура речитативных реплик лежала схема основного мотива состояния, выраженного в концентрированном виде.

К первому типу речитатива в советской опере можно условно отнести лишь одну оперу — «Семен Котко» Прокофьева. В этой опере для многих героев автор пытается создать свою характерную интонационную «сферу» (речитатив и короткие интонационные формулы в оркестре)[1]. В других же операх (может быть, за исключением «Грозы» Трамбицкого) такой тип речитатива почти всегда лишен какойлибо действенности.

Значительно чаще используется так называемый мелодический речитатив (Дзержинский, Хренников и др.). Но в отличие от Чайковского он лишен всякой организации; композиторы создают речитатив, абсолютно не стремясь «подняться» над данным эпизодом, сценой и обобщить ее. Интонации речитатива поражают своей случайностью, нелогичностью. В результате этого, например, в «Тихом Доне» можно встретить одни и те же мелодические обороты (с одинаковой гармонизацией) в речитативе Григория в первой картине (думы об Аксинье), в речитативе Аксиньи (смерть Тани) и в речитативе Натальи (та же сцена), то-есть в тех разных эпизодах, в которых появление одинакового мелодического оборота не может быть оправдано ни общностью характера, ни общностью состояния.

В итоге такого понимания речитатива — как абсолютно «свободной», а значит, мелодически неорганизованной формы, — композитор не стесняется непрерывно сопровождать вокальную линию насыщенным аккомпанементом оркестра. В таких операх, как «Станционный смотритель» или «Поднятая целина», — оркестровое сопровождение не умолкает ни на минуту, но только в редких случаях оно ведет развитие смыслового образа, обобщающего речитатив, — большей частью это лишь «фоновая» музыка настроения, постоянно метрически связывающая вокальную линию речитатива и не дающая слушателю ни минуты отдохнуть от «густой» ткани музыкального сопровождения[2]. На первом этапе творчества эта черта была свойственна и Чайковскому. Но чем зрелее становился он, тем более экономным, лаконичным и

[1] Далеко не всегда это ему удается. Так, например, он стремится обобщить в оркестре короткие речитативные реплики, но обобщающий мотив почти всегда лишь повторяется, но не развивается. В самом речитативе, наряду с отдельными находками в передаче характерной речи действующего лица, немало нарочитых, фальшиво звучащих интонаций.

[2] В то время как метр и темп движения у Чайковского были важнейшими факторами раскрытия состояния образа.

разнообразным было использование, сочетание средств; тем прозрачнее, яснее была музыкальная ткань; число музыкальных образов-тем в опере становилось все меньше, но количественное ограничение компенсировалось неизмеримо более яркой качественностью этих тем, многообразием их развития.

В заключение приведу еще один пример поверхностного и необдуманного использования важных приемов музыкальной драматургии — обобщения через жанр. Большинством советских композиторов жанровый образ применяется только как закругленный номер, без его творческого преломления, без использования отдельных элементов его (отдельно интонационной сферы, метроритмики и т. д.). Например, в опере Хренникова частушка как целостный жанровый образ характеризует веселого, молодого Леньку, а томный вальс как самостоятельный вокальный номер — Евгения Листницкого у Дзержинского в «Тихом Доне». Очень часто самый подбор жанровых интонаций случаен, необдуман. Могут ли, например, интонации изящного вальса характеризовать образ крестьянина-старика Сашки (рассказ в последней картине «Тихого Дона») или передать страдания Наташи в трагической сцене четвертого акта оперы «В бурю»? Показательна ли (а ведь это обобщение!) для образа большевика Давыдова форма «жестокого романса» (последний акт «Поднятой целины»)?

Невольно хочется сопоставить два примера использования одного жанра у Хренникова и Чайковского: колыбельные песни Леньки и Марии. Это сравнение тем более кажется возможным, что в обоих случаях имеется аналогичная, напряженная ситуация. Но если у Чайковского она обостряется путем глубокого контраста между напряженной обстановкой и безмятежным лирическим характером колыбельной безумной Марии, — то в опере Хренникова появление лирической, спокойной песни в устах героя «здравого ума и твердой памяти», окруженного врагами, может вызвать только недоумение. И таких примеров драматургически немотивированного использования жанров можно найти немало. Именно неполноценность, а иногда и просто примитивность музыкальной драматургии намного снижают значение этих первых талантливых образцов советской мелодической оперы.

* * *

Я ограничился несколькими примерами, иллюстрирующими мысль об использовании одних и тех же приемов оперной драматургии Чайковским и советскими композиторами. Мне кажется, что и при таком минимальном их количестве,

при отсутствии глубокого анализа, — не трудно убедиться, сколь значительна разница в применении этих приемов [1].

Этот беглый обзор должен показать, как еще плохо, поверхностно «освоено» наследство великого русского драматурга. Если сочинение произведений инструментального жанра опирается на значительно изученный опыт, обобщенный как в соответствующих учебных курсах, так и в сравнительно большой литературе, — практика создания оперных произведений изучена гораздо меньше; сочинение опер ведется эмпирически, без детального ознакомления с законами музыкальной драматургии.

Опера Чайковского ограничена в своей тематике и в своем жанре. Несмотря на это, его драматургия представляет неисчерпаемый источник для советской оперы. Ибо нигде так не разработана теория музыкальной драмы состояний, как в драматургии Чайковского. Никто другой так не сумел показать «диалектику движения, мыслей и чувств различных человеческих характеров», как это сделал Чайковский. И все эти сложные процессы развития человеческих чувств воплощались композитором в естественных, понятных, исторически проверенных и, в то же время, значительно реформированных музыкальных оперных формах.

И не случайно в ответ на письмо Погожева, отмечавшего «особенно ценную способность Чайковского внушать своей музыкой соответствующее драме и обстановке действия настроение» [2], композитор отвечал хорошо знакомыми нам, простыми словами: «Мне кажется, что я действительно одарен свойством правдиво, искренно и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст. В этом смысле я реалист и коренной русский человек...» [3].

---

[1] Правда, нельзя, конечно, не учитывать разные этапы творческого пути Чайковского и молодых советских композиторов, но законы общеисторического прогресса требуют, чтобы одни и те же вопросы не решались в истории дважды.

[2] В. П. Погожев. «Воспоминания о П. И. Чайковском». (См. Чайковский. Воспоминания и письма под редакцией И. Глебова, Государственная Академическая филармония, Л., 1924, стр. 77).

[3] Письмо Погожеву от 6 января 1891 г. См. там же, стр. 78.

СОДЕРЖАНИЕ

Редактор К. Саква
Техн. редактор Е. Уварова
Художник М. Компанеец

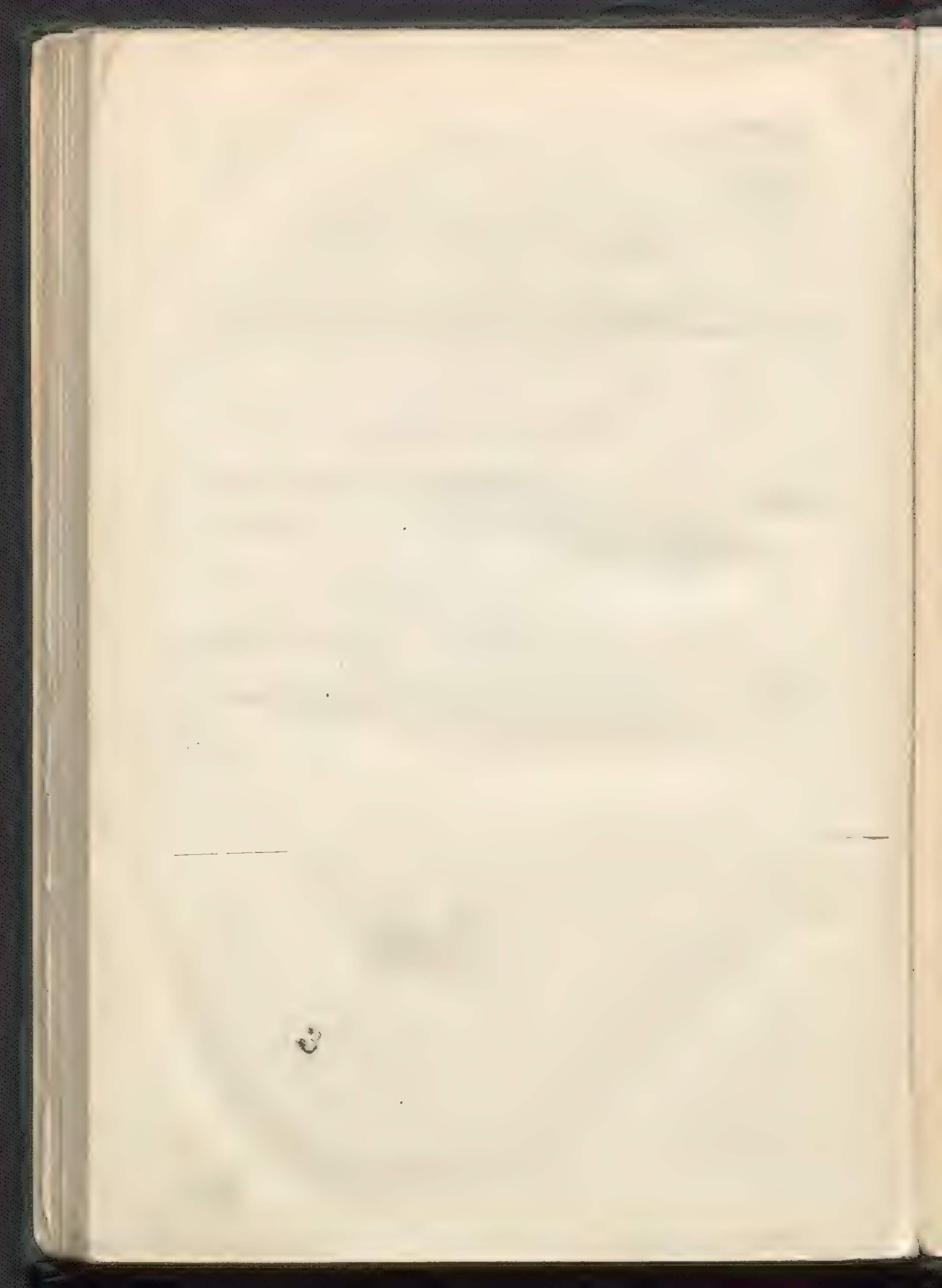
Подписано в печать 13/XII 1947 г. Л132301. Печ. л. 15¼. Уч.-изд. листов 15,8. 42400 зн. в п. л. Формат бумаги 60 × 92/16. Тираж 3000. Заказ 76.

Типо-литография Музгиз'а
Москва, Щипок, 18.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стран.	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
20	19 снизу	Огромные финалы	Оперные финалы
42 43	11 снизу 4 сверху	В Щильонском дворце	В Шинонском дворце
53	16 снизу	14 $А^3$	44 $А^2$
134	1 снизу	Скачек по квартам	Скачек на терцию и кварту
160	3 4 сверху	Почти единственным методом характеристики	Почти единственным для характеристики

Зак. 76



1) Чайковский мастер оперного театра.
2) История создания Пиковой дамы

[illegible] — 25
[illegible] интермедия 56

Сквозное действие
разбор II картины } 66, 72, 73
IV — 209 V 213

31

168 !!! – о драматургии

20

27

